

دراسات في

النقد الأدبي

بين النظرية والتطبيق

الدكتور
محمد مصطفى هدرارة



أهــداء 2005

أ.د. عباس عبد الحميد

جامعة الإسكندرية

دراسات في

النقد الأدبي

بين النظرية والتطبيق

الدكتور
محمد مصطفى هدرارة



تقديم

بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه
أجمعين النجوم الثواقب الذين بأيهم اقتدينا اهتدينا وبعد.

فهذه دراسات في النقد الأدبي تناولت جوانب نظرية شتى في مذاهب واتجاهات
نجمت في النقد القديم والمعاصر، عرضت لها بالتحليل من خلال رؤية نقدية
مكاملة غزت نسيجها قراءات السنين في الفكر العربي والغربي.

وكان من الطبيعي أن أصل النظريات بالنصوص الأدبية في شتى أنواعها حتى
تتضح معالم النظرية من خلال التطبيق النقدي. وبعض هذه الدراسات سواء أكانت
نظرية أم تطبيقية كان محاضرة عامة أو مقالة في صحيفة أو مجلة فلم تغفر
بالهوامش والتعليقات التي ظفرت بها البحوث الأخرى، بيد أنها جميعا تلتزم المنهج
العلمي وترتكز على أسس موضوعية، وتنتظمها رؤية خاصة تسعى إلى رسم
ملامح نظرية نقدية عربية تتبع من قيمنا وتراثنا وشخصيتنا ومجتمعنا، مكتسبة
من التراث النقدي العالمي ما يثريها وما تتألف به مع روح العصر والحركة المنطلقة
للإبداع البريء من العبثية والهزل. وبالله التوفيق.

محمد مصطفى هدارة

القسم الأول

في الزجاءات النقدية

الباب الأول

في نقد الحداثة

الفصل الأول

الحدثاء والتراث

ليس هناك مصطلح أدبي في تاريخنا الحديث والمعاصر أشد بريقا وصخبا من اصطلاح الحدثاء ، فهو شديد الجاذبية ، بحيث لا يبقى أحد لا يحب الانتساب إليه والوصف به ، فما من أديب أو باحث ، مهما يكن شغفه بالتراث ، يحب أن يوصف بالقدم في آرائه ، أو أسلوبه ، أو منحاه الفكري ، ولهذا تسلل هذا المصطلح إلى حياتنا الأدبية تسلا نكيا دون أن نستشعر غرابته ، أو نتوجس منه ، وبدأ الاختصاص قليلا حول آثاره الإبداعية أو النقدية ، وكأنه اتجاه تجديدي يقاومه المحافظون علي التراث في استحياء ، بوصفه حلقة في سلسلة الخصومات التي شب أوارها بين القدماء والمحدثين في خلال عصور أنبية مختلفة .

لقد ارتبطت الحدثاء في أذهان معظم الباحثين بحركة الزمن المتدفقة للأمام ، ومن هنا كانت واجهتها الجذابة اللامعة التي لا تشي بمكنونها الحقيقي ، وأصولها التي تبعد عن كونها محاولة للتجديد في مجالات الإبداع الأدبي من شعر ورواية وقصة ومسرح ، أو في حركة النقد الأدبي التي دهمتها مصطلحات البنائية والسميولوجية والتفكيكية وغيرها .

بل إن مفهوم الحدثاء انحصر عند بعض الباحثين في العلاقة بين الحدثاء وحركة الشعر الحر ، أو ما يسمى بقصيدة التفعيلة ، بحيث تصوروا مجرد ترخص عروضي لا يلبث أن ينكره النوق العربي . وربما انحصر مفهوم الحدثاء عند باحث آخر في إطار العلاقة بينها وبين ما يعرف بقصيدة النثر ، فهي لا تعدو أن تكون ثورة تحاول أن تعصف بالعروض العربي ، وقد يراها باحث ثالث من خلال إسقاط نظام السرد أو وجود البطل في الرواية الحديثة ، أو من خلال الثورة علي القواعد الكلاسيكية في المسرحية

والحقيقة إن الحداثة أخطر من ذلك بكثير ، فهي اتجاه فكري أشد خطورة من الليبرالية والعلمانية والماركسية وكل ماعرفته البشرية من مذاهب واتجاهات هدامة ، ذلك أنها تتضمن كل هذه المذاهب والاتجاهات ، وهي لا تخص مجالات الإبداع الفني أو النقد الأدبي ولكنها تعم الحياة الإنسانية في كل مجالاتها المادية والفكرية علي السواء .

ولا بد أن نقرر منذ البداية أن الحداثة ارتبطت في نشأتها وفي مفهومها بالفكر الغربي ، وهي تعبير عن التحول الحضاري في أوروبا وأمريكا وواقعهما التاريخي ، وأن العالم العربي لم يعرفها إلا من خلال استيراده الذي لا ينقطع لنظم الحياة الغربية ، وأقلام التلفزيون والسينما والبلوجينز ، والروك أند رول ، والكوكاكولا ، جنبا إلي جنب مع الأسلحة المتطورة ، والوسائل التكنولوجية ، وأبوات الرفاهية .

ولا بد لي أن أقرر أيضا أن الغربيين يفرقون بين اصطلاح الحداثة Modernism للدلالة علي هذا الاتجاه الفكري الذي يعم الحياة الإنسانية بمنهجه الذي سوف نتحدث عنه ، وبين العصرية Modernity التي تعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال ، نتيجة وجود تغيير اجتماعي أو فكري أحدثه اختلاف الزمن . وهذه الحركة العصرية بدأت في أوروبا مع عصر النهضة دون أية مخاصمة بينها وبين التراث . بل لقد جعلت منه في اتجاهها الفكري أصلا من أصولها ، أما الحداثة بمفهومها الاصطلاحي فاتجاه جديد يشكل ثورة كاملة علي كل ما كان ، وما هو كائن في المجتمع .

ويصفها أحد الباحثين الأوروبيين بأنها زلزلة حضارية عنيفة ، وانقلاب ثقافي شامل ، وأنها جعلت الإنسان الغربي يشك في حضارته بأكملها ويرفض حتي

أرسخ معتقداته المتوارثة . ويصفها باحث آخر بأنها فن الرأسمالية والتصنيع المتصل المتزايد في السرعة ، وأنها تعرض الوجود للمعقول ولانعدام المعنى . أما أدبها فهو آنب التكنولوجيا الذي جاء للقضاء عل الحقائق العامة المشتركة ، وعل الأفكار التقليدية عن العلية .

ويعرف باحث أوربي آخر الحداث بأنها شفاف بالمجهول يؤدي إلي تحطيم الواقع . ويصف أحد المبشرين بها فتنتها وخطر تأثيرها فيقول : إن فنة الحداث لا يمكن أن تقاوم حتي عندما تقود إلي السام أو الانحطاط أو الموت البطئ .

ويري بعض الباحثين الأوروبيين أن للشاعر الفرنسي شارل بودلير (١٨٢٩ - ١٨٦٧م) هو أول من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداث ، وهي تقوم علي أساس أن كل ما هو مظلم بانس منحن في النظرة السائدة التقليدية ، يصبح في منظور الحداث فاتنا مثيرا ، وأن الحداث في الأدب قد تحدث منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر علي أساس النظرية البودليرية ، بحيث تتضمن استحداث علم جمال للقيح والبشاعة ، والإفلات من الواقع ، والوجود في حالة توتر مستمر ، وتثوق الغامض في حد ذاته ، وتعميم التجريد في شكل التعبير ، وإيجاد لغة جديدة لا تعترف بالدلالات والمواضعات علي أساس ما يسمى بكيمياء اللغة .

ويعرف رولان بارت Barthes (١٩١٥ - ١٩٨١م) الحداث بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلي السيطرة عليه ، ويقول في الحداث تنفجر الطاقات الكامنة ، وتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية ، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مدعشة ، أفكارا جديدة وأشكالا غير مالوفة ، وتكوينات غريبة ، وأقنعة عجيبه ، فيقف بعض الناس منبها بها ويقف بعضهم الآخر خائفا منها ،

هذا الطوفان المعرفي يولد خصوصية لا مثيل لها ، ولكنه يفرق أيضا .
وهذا المفهوم الذي حددته الثقافة الغربية للحدائق يتعارض مع المذاهب الواقعية
والرومانسية والكلاسيكية ، ويتآلف مع التجريدية والتأثرية ، والتعبيرية ، والرمزية ،
والتكيفية ، والسرالية إلى حد ما وهو يبدو في مظهره غريبا عن الفكر الماركسي ،
ولكنه في الحقيقة وثيق الصلة بهذا الفكر . وقد قيل إن ماركس بحث عن المطلق
والخفي في التاريخ وفي العلاقات الاجتماعية حتي خرج بنظريته ، وهذا هو
المنطلق نفسه الذي صدر عنه أصحاب الحدائق كما أن فكرة الإنسان الكامل
التي يتبناها أصحاب الحدائق بوصف الإنسان مركز الكون تقابل فكرة الإنسان
الكلي في الماركسية . وتتفق الحدائق مع الماركسية اتفاقا كاملا في الثورة علي
المفاهيم السائدة في مجتمع ما ، وعلي تقاليده وتراثه ، وفي محاولة هدم كل ما
هو أصيل وثابت فيه ، وتأتي العقيدة في مقدمة ذلك ، ولهذا لا نستغرب أن يكون
معظم الداعين للحدائق في العالم الغربي من الشيوعيين المعروفين مثل لوي أراجون
Aragon (١٨٩٧ - ١٩٨١م) وهنري لوفيفر Lefebvre ، وأوجين جرنثال
Grindal (١٨٩٥ - ١٩٥٢م) حتي رولان بارت كان مولعا بماركس ، وسنجد
الداعين للحدائق في العالم العربي - دون تعيين أسمائهم - من أصحاب اليسار
والباطنية والفكر القومي السوري وغير ذلك من تلك النطل الشاذة .

وقد تسلكت الحدائق من الفكر الغربي إلي عالمنا العربي منبئة عن أرضها وعن
الحضارة التي أوجدتها ، وعن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي
شكلت كيائها . ومن المؤسف أن عالمنا العربي قد دأب منذ اتصاله بالغرب في
مفتتح العصر الحديث في أوائل القرن التاسع عشر . علي الوقوف موقف المتلقي
لكل ما يموج به الغرب من مذاهب وآراء واتجاهات ، يروج لها الذين صنعهم
الغرب علي عينه ، وقطعهم عن جذورهم ، وأقام جدارا بينهم وبين تراثهم .

ولا شك أن فصل الفكر عن دوافعه وعن سياقه التاريخي ، ونقله إلى بيئة غريبة عليه ، ومجتمع له تراثه وأصاليته الفكرية وقيمه وعقيدته الدينية - وهذه الثوابت جميعا ترفض أن تخضع لرياح التفسير الغربية الوافدة - أمر يدل على الرغبة الجامحة لدى الفئات المستغنية لترسيخ النموذج الغربي في حياتنا وفكرنا .

إن الحملة الفرنسية التي غزت مصر في أواخر القرن الثامن عشر كانت رمزا لغزو الفكر الغربي للعالم العربي والإسلامي ، وهو لا يزال مستمرا حتي اليوم ، وهو غزو منظم ، يقترن من حين لآخر بأشكال الحرب والحصار الاقتصادي . ومعنى استمراره أن عالما العرب الإسلامي لا يزال متشبثا بثوابته ، أمينا على تراثه وأصاليته ، حافظا لعقيدته ، برغم كل محاولات الغزو الفكري والقهر الاقتصادي والعسكري طوال قرنين من الزمان . بل لعل هذا الغزو المستمر أحيا روح المقاومة ، وأوجد رد فعل قويا للدفاع عن الشخصية الذاتية لعالمنا العربي المسلم بكل مقوماتها وأصولها .

تسللت الحداثة إذن إلى عالمنا العربي ضمن حملة الغزو الفكري بظواهرها اللامع الجذاب الذي لوقع في شركه من تلقاها بالمفهوم العام للتجديد أو المعاصرة ، حتي لقد ربط بعض الباحثين بينها وبين حركة الشعر الحر الذي ظهر في جيل الأربعينات كما سبق أن ذكرت . وفي رأيي أن تلك الحركة لم تكن قوية الانتماء للحداثة ، علي الرغم من وجود ظواهر مشتركة بينهما . فقد أضرب الشعر الحر عن التزام النظام الموسيقي للبحور العربية المعروفة ، ورأي أصحابه أن موسيقي الشعر ينبغي أن تكون تابعة من الألفاظ ذاتها ، مرتبطة بمدلولاتها ، كما ينبغي أن تكون انعكاسات للحالات الانفعالية عند الشاعر . وكان موقفهم من القافية مختلفا ، فبينما التزمها بعضهم - أيا كانت صور هذا الالتزام - تحرر منها آخرون تحررا

كاملا ، ورأوا أيضا التحرر من صيغ التعبير القديمة ، وإخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة والاستعانة بالرمز حينا ، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكارهم ومشاعرهم واستبطان المعاني بدلا من وصفها وصفا خارجيا يعتمد علي السرد المل . ويرغم كل هذه التغيرات ظل الشعر الحر علي وشيكة ما بالتراث ، حين أبقى علي الوحدة الجزئية للبحور العربية وهي التفعيلة ، ليس هذا فحسب ، بل إن هذا النوع من الشعر لم يقطع صلته بالتراث . بل استدعي كثيرا من شخصياته وأحداثه ، ووجد أصحابه في التراث نفسه مسوغا لهدم الشطور المتساوية والقافية الموحدة واستخدام التفعيلة استخداما حرا ، كما تتمثل في الموشحات ، وفي محاولات الخروج علي الشكل التقليدي للقصيدة في العصر العباسي . ثم إنهم وجدوا المجددين في أوائل هذا القرن من رواد الحركة الرومانسية يبذلون محاولات لتغيير رتبة الوزن والقافية ، ويستعينون بالرمز لتعميق مضامينهم وإيحاء بظلال جديدة للتعبير الشعري ، وربما أغرق بعض أصحاب الشعر الحر في استخدام الأساطير اليونانية . وفي الخضوع لتأثير الشعر الغربي في لغة الشعر وبنائه التعبيري ، وتأثروا في ذلك باليوت T.S.Eliot ، وإيمي لويل Amy Lowell وغيرهما من رواد مدرسة الشعر التصويري بصفة خاصة ، ولا نعدم من أصحاب هذه الحركة من جرفه التيار الماركسي الذي كان يلح علي هجر التراث ، ولكنني لا أرى في النهاية أن حركة الشعر الحر مطابقة لمفهوم الحدث كما سبق أن بينت أصوله الأولية في الفكر الغربي ، ولكنها كانت المدخل إليه . كان الشعر الحر محاولة للتجديد اختلفت أهداف أصحابها حول مواصلة التراث أو مقاطعته ، وكان الاختصاص حول هذا الشعر وانتشاره في بيئات أدبية غير قليلة إيدانا لأصحاب الحدث بولوج الميدان ، مع وعيهم بأن كل مذهب فكري حين يرتحل من بيئة لأخرى ، ومن مجتمع إلي مجتمع آخر بحاجة إلي

تعديل مفهومه خضوعا لتطوُّرات التغيير في تلك البيئة وذلك المجتمع ، وأن الإبداع الأدبي والتفكير النقدي يخضعان للمستوى الحضاري والفكري في أمة من الأمم ، بحيث يصعب نقل تجاربهما الجاهزة إلى أمة أخرى تختلف عنها فكريا وحضاريا . ولهذا قدر المخططون لترويج الحداثة في العالم العربي إسهاما منهم في ترسيخ النموذج الغربي المتغلغل في حياتنا وثقافتنا أنها سوف تحدث صدمة للمجتمع ، ولكنهم كانوا عازمين بإلحاحهم على استيعاب الفكر العربي هذه الصدمة وسريانها في كيانه لم يكن غريبا إذن أن يصدر علي أحمد سعيد الملقب بأنونيس (ودوره مرسوم بعناية في تاريخ فكرنا المعاصر) مع بيان الحداثة صدمة الحداثة ليشعر بأهميتها اجتذابا للناس إليها ، وليس تنفيرا منها . وهو لا يستطيع أن يتهرب من تعريف الحداثة بوضعها في إطارها الصحيح ، ولكنه لا يرسم لها صورة متكاملة إلا من خلال بحوث ظهرت في سنوات متوالية ، يقول : " إن الحداثة رؤيا جديدة وهي جوهريا رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن ، واحتجاج على السائد ، فلحظة الحداثة هي لحظة التوتر أي التناقض والتصادم بين البني السائدة في المجتمع ، وما تتطلبه حركته العميقة التغييرية من البني التي تستجيب لها وتقلّام معها " .

إن أنونيس في هذا التعريف يكشف عن الوجه الحقيقي للحداثة فهي لا تستهدف أصلا الحركة الإبداعية أو النقدية ، بل هي مذهب فكري يتمرد على الواقع الاجتماعي ، ويثور على الأنظمة السائدة مطالبا بالتغيير . ونراه أكثر وضوحا في موضع آخر من كتاباته حين يصف الحداثة بأنها (تجاوز الواقع أو اللاعقلانية ، أي الثورة على قوانين المعرفة العقلية ، وعلى المنطق وعلى الشريعة ، من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر .. هذه الثورة تعني بالتوكيد على الباطن ، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية) .

إن أنونيس في هذا النص أكثر صراحة وجراًة . وهو ينقل مفهوم الحادثة الغريبي - كما بينت أصوله - دون تمويه . ويمد سطوة الحادثة إلى أبعد بكثير من مجال الإبداع الأدبي والنقد . ليحاول أن يعصف بالشرعية ويتحلل من كل المقدسات والمحرمات ، ليبيح المجتمع للفوضى والاحتلال بدعوى الحرية .. وهو يعترف بأن تلك الحركة لا عقلانية ، وبلا منطق ويحاول أن يربط بينها وبين الباطنية مزمقاً كل قناع يمكن أن يحجب الصورة الحقيقية الشوهاء للحادثة .

ويحاول أنونيس إيهامنا بوجود (حادثة عربية) . وكأن هذا المذهب الخبيث قد مكن له في فكرنا العربي المسلم ، واصطنعناه كما سبق أن اصطنعنا الرومانسية والواقعية وغيرهما من المذاهب الأدبية التي صدرها لنا الفكر الغريبي . ولم تكن لها الخطورة العظمى للحادثة التي تطالب بتدمير كل فضيلة ثابتة في المجتمع . وكل قيمة سامية في الفكر ، فهو يدعي أن ما أسماه بالحادثة العربية يعتمد (علي مقاييس مستمدة من (إشكالية) القديم والمحدث في التراث العربي ، ومن التطور الحضاري العربي ، ومن الفكر العربي الراهن ، ومن الصراع المتعدد الوجوه الذي يخوضه العرب) وفي هذا النص محاولة لتميع مفهوم الحادثة ، إذ لا محل لوجود حادثة عربية ، باعتبار محاولة نزعها من مسارها وفكرها ومجتمعها ، وتطبيقها علي العالم العربي .

فالامر يتعلق بفرض الحادثة الغربية علي الفكر العربي ، ولا يتعلق باستجابة هذا الفكر لمفهوم الحادثة وتفاعله معها ، وإضافته إليها بما يحقق نسبتها إليه .

ومن قبيل هذا الإيهام ادعاء وجود الحادثة - بمفهومها الغريبي الخالص - في تراثنا الفكري . مع أن الحادثة - كما رأينا - انقطاع تام عن الماضي وثورة علي الحاضر ، ولم يكن في تراثنا ما يشبه ذلك أو يوازيه لكن أنونيس أراد أن يجعل

الحدث إرادة تغيير وهم لكل نظام ثابت في أي زمن وعصر ، وعلى أساس فكرة الثابت والمتحول ، فالثابت هو كل فكر أصيل متبع يرتبط بالماضي أو بعقيدة ثابتة ، أو سلطة شرعية والمتحول هو كل ابتداع يتمثل في التمرد على العقيدة والخروج على السلطة الشرعية . وتحقيقا لهذا المفهوم عدُ من الأحداث كل صراع بين النظام القائم على السلفية والثورة الداعية لتغيير هذا النظام ، وأدخل في مفهوم الحدث كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءا من الخوارج ، وانتهاء بثورة الزنج ، ومرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة ، وأدخل في هذا المفهوم أيضا كل الحركات الفكرية الثورية المتمثلة في الاعتزال والإلحاد والصوفية . إن الحدث تمثل في رأي أصحابها (تسمير القداسة ومقاربة الخطيئة) ويعبر عن هذه الفكرة أدونيس تعبيرا إبداعيا في قصيدته (لغة الخطيئة) ناسفا كل علاقة تربط بينه وبين التراث ، ممجدا الخطيئة أو الصاعقة التي تنتهك القداسة منكرا سلطة الدين ، ماحيا العقوبة والثواب ، ناظرا للألوهية بفكر باطني يقول :

أحرق ميراثي أقول أرضي

بكر ولا قبور في شبابي

أعبر فوق الله والشيطان

(دربي أنا من دروب الإله

والشيطان)

أعبر في كتابي

في موكب الصاعقة المضينة

في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف : لا جنة ، لا سقوط بعدي

وأحو لغة الخطيئة .

وتمشيا مع ادعاء أونيس وجود حادثة في التراث بالمفهوم السابق ومحاولة فرض وجود (حادثة عربية) نراه يوجد معادلات بالغة الخطورة ، كقوله : " أبو نواس شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية ، فحيث تنفلق أبواب الحرية ، تصبح الخطيئة مقدسة) ، ويحاول أن يوجد أساسا نقديا يسوغ به الخطيئة عند أبي نواس ، بوصفها حادثة ، حين يقول (إن أبا نواس فصل الشعر عن الأخلاق والدين ، رافضا حلول عصره ، معلنا أخلاقا جديدة هي أخلاق الفعل الحر والنظر الحر أخلاق الخطيئة) . ولا يثبت أن يكشف عن فكره الحداثي الهدام للتراث ، فهو لا يعده غير معلم تنبغي الثورة عليه وتجاوزه ، ولا يجب التوافق معه والاستيحاء منه . يقول : " التراث المكتوب مهما يكن غنيا لا يصح أن يكون بالنسبة إلي المبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكد به التجاوز والتخطي ، لا الانسجام والخضوع " .

ويسلط أونيس المذهب الحداثي الغربي في كل أصوله - وإن حاول إلصاق نسبة العربية إليه - على الشعر ، فيطالب الشاعر المحدث بأن يعارض (الثبات بالتحول ، والمحدود باللامحدود والشكل المنفلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي) ثم يطالبه بأن (يعلم أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات الروحية والتعبيرية فيما وراء الحد والنوع ، وفيما وراء كل قاعدة وكل تعليق) .

وترجمة هذه التعابير المبهمة التي تتصل بمضمون الشعر وشكله على السواء أن الشاعر المحدث مطالب بالثورة والتمرد على كل نظام سائد ، واصططاع الإباحة المطلقة بلا منطق وبلا حدود ، وإسقاط كل ما يتعلق بالتراث ، وكل ما يتصل بنظام القصيدة العربية

ولما كانت الحداثة هدما لكل نظام وقاعدة ، دون أن توجد نظما وقاعدة ، أصبح العبث الفكري سمة بارزة فيها ، وسقطت في ظلمات الغموض والأفان الطلاس ، بدعوى أن " الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل " . ولا أدري أي فكر يمكن أن يعبر عنه الشعر إن كان لا يدرك بالعقل . ويترتب على ذلك قول أصحاب الحداثة إن (الشعر تقيض للوضوح لأن الوضوح يجعل من القصيدة مسطحا بلا عمق) ، وأعجب كيف يمكن أن نحكم بعمق الفكرة في غياب الإدراك العقلي .

ومن الطبيعي أن يسقط أصحاب الحداثة من العرب البحور الشعرية بل نظام القصيدة العربية بوصفه جزءا من التراث الذي يستهدفون محوه ولا يجد أنونيس حرجا في ادعاء أن الخليل بن أحمد لم يقصد باستخراجه البحور الشعرية أن تكون قاعدة للشعر العربي ، (إنما وضعها لكي يدرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتي أيامه) . كذلك كانت اللغة نفسها موضعا لاصطناع الحداثة ، فهي عامل أساسي في التراث ، يستحيل أن يكون بمنأى عن معاول هدم الحداثة ، وفي هذا يقول أنونيس : " إن الشعر لا يكون شعرا إلا بتباعد لفته عن اللغة القاموسية والتراثية واستعمالاتها المألوفة " .

وقد طالب أصحاب الحداثة بإسقاط لغة التعبير الواضح التي لا تتسجم مع غموض شعر الحداثة ، واختاروا لشعرهم لغة الإشارة والأفان وقد وجنوا في لغة الباطنية والمتصوفة لخرقين في الغموض يخيتهم في التعبير ، حتي إن رواد الحداثة العربية ، حين يشيرون إلى التراث فلا يعنون في المضمون غير ماسبق أن أشرت إليه ، وهو الذي تعنيه كلمة (التحول) . ولا يعنون في الشكل إلا لغة الباطن والغموض الصوفي ، فشعر الحداثة كما يقول أنونيس (يكون مجالا لخلخلة

وإذا تركنا أدونيس لتتقضي مفهوم الحداثة عند المروجين الآخرين لهذا المذهب الفكري بين العرب ، وجدنا شريكة حياته وفكره ومعتقداته خالدة سعيد ترقى في بحث لها بين الجدة والحداثة فتقول : " لا يكون الجديد حديثاً بالأمم الذي استقر للحداثة ، إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة " ، ثم تعترف بأن القضية الأساسية للحداثة صراعها مع المعتقدات والقيم ، بأنها (ثورة فكرية) وليست مجرد مسألة تتمصل بالوزن والقافية ، أو بقصيدة النثر ، أو بنظام الرد ، أو البطل ، أو إطار الحدث ، أو تطوير الشكل المسرحي ، على الرغم من أنها حاولت في موضع آخر أن توجد رابطة عضوية بين الحداثة وحركة الشعر الحر . وقد سبق أن بينت أن حركة الشعر الحر من حيث واقعها التاريخي ومن حيث تجردها من القضايا الفكرية للحداثة بعيدة عن أن تكون من الحداثة . وتردد خالدة سعيد في حاول أدونيس فرض وجوده ، وهو ما أسماه بالحداثة العربية ، ورغم أنها خليط من الحداثة العباسية والحداثة الأوروبية . وهي تعني بالحداثة العباسية ألوان التمرد والمروق التي سبق أن أشار إليها أدونيس ، إلى جانب امتداح لغة الباطن والغموض الصوفي ولا يبقى من زعمها إلا الحداثة الأوروبية وهي وحدها التي تقرض نموذجها وفكرها على المروجين لها في العالم العربي .

وتكشف خالدة سعيد في بحثها عن أمرين خطيرين يتصلان بالمفهوم الأصيل للحداثة وهما العلمانية والماركسية ، أما العلمانية فتتمثل في إشادتها بفكر طه حسين وعلي عبد الرازق لأنهما خاضا (معركة زعزعة النموذج بإسقاط حافة (الأصلية) فيه ، ورده إلى حدود الموروث التاريخي ، وتأكيدهما أن الإنسان يملك موروثه ولا يملك هذا الموروث ، ويملك أن يحيله إلى موضوع للبحث العلمي

والنظر . كما يملك حق إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة . وحق نزع الأسطورة من المقدس) .

ويؤكد الباحث الاتجاه العلماني بالإشادة بكل (قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية) . وأما الماركسية فهي تؤصل علاقتها بالحداث عن طريق ماتسميه بالواقع التاريخي الذي تجعل له سلطانا بديلا عن سلطان الدين والتراث . وعن طريق إقرارها بأن ماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع ، وهو ماتصطنعه الحداث . ويلتقي عبد الله العروي مع خالدة سعيد في إيجاد علاقة وثيقة بين الحداث والماركسية وضرورة إسقاط التراث بكل قيمه وأشكاله ، فهو يصور في كتابه (العرب والفكر التاريخي) العوائق التي تحول دون انتشار مفهوم الحداث في المجتمعات العربية التي تعيش - في رأيه - في مرحلة التلخر والسلفية - وكنتهما سنوان - وهو يدعو هذه المجتمعات إلى اكتساب الليبرالية من خلال منظور ما أسماه بالتاريخانية الماركسية . وهو يميز بين الماركسية بوصفها منهجا للتحليل ، والماركسية بوصفها واقعا اجتماعيا ، والأولي تقتصر في رأيه على اتباع النماذج والتجمد عند تطبيق بعينه ، وهو ما لا يتفق والحداث ، أما (التاريخانية) المرتبطة بالفعل والتفسير فهي التي تسمح بفهم الليبرالية وتمثلها ، وهي التي تدعو إلى مايسميه ب (تحديث) المجتمع و (تنوير) الواقع وتغييره ، ويؤكد عبد الله العروي اتصال مفهوم الحداث بالماركسية فيقول : " منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في قرن ، ويناقدارنا وشعورنا في قرن سابق ، يدعوي المحافظة (على الروح الأصلي) وبذلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسياتنا وفي مجتمعا ، لاستمرار التلخر واستغلاله ، ويستبقى مسألة الخصوصية والمميزات مطروحة ، لكن في نطاق الاعتراف بوحدة التاريخ ، وفي إمكانية اللجوء الدائم لنمط أصيل . الغرض من التحليل التاريخي هو أن نفصل آخر الأمر الخصوصية عن الأصالة ، والأولي

حركية متطورة والثانية سكونية متجمدة ملتقطة إلى الماضي .

ويكمل الدكتور كمال أبو ديب رسم حدود الحداثـة في فكر الروجـين لها في العالم العربي ، وهو يسير على درب أنونيس وجماعته الذين يحاولون ادعاء وجود (حداثة عربية) ليست نسخة من الحداثـة الغربية ، على أساس وجود ظواهر حداثة في تراثنا ، كما سبق أن بينت ، ولكن لا يلبث هذا الباحث أن ينكر علاقة الحداثـة بالماضي قائلا إن الحداثـة تقدم ، وكل تقدم انفصام عن ماض ، ورفض لما هو قائم ويحث عن بديل له . وفي هذا القول عدد من المغالطات المقصودة فهو يريد أن يثبت في عقولنا أن الحداثـة تقدم ، والحداثـة من الناحية الاصطلاحية مذهب فكري ، والمذهب الفكري قد يكون تقدما ، وقد يكون تأخرا وتدميرا للمجتمع . كذلك ليس من اللازم أن يكون أي تقدم انفصاما عن الماضي ، بل يمكن أن يكون بناء عليه ، واستكمالا له . وليس من الضروري أيضا أن يكون رفضا لما هو قائم ، بل يمكن أن يكون تعديلا وتصحيحا له . ولكن الباحث واقع في أسر النموذج الغربي للحداثـة ولهذا يعرفها بأنها رفض للماضي والحاضر ، وبقائها تراهما مسارا واحدا ، ونظرا لكونها حركة ثورية تدميرية ، فهي تنظر إلى هذا الصراع على أنه (مسار قمع الإنسان وتدمير طاقاته الروحية والفكرية الكامنة) . وكان الحداثـة التي سوف تحل محل التراث ومحل الواقع الراهن هي التي سوف تنقذ الإنسان بتحرير روحه وفكره ، وتجريده من ماضيه وحاضره ، واعدة إياه بالمستقبل ، دون أن تحدد له شكلا لهذا المستقبل ، فهو مستقبل موهوم أشبه بالعلم والخرافة ، بل إن أبا ديب نفسه يصفه بقوله (مستقبل حلمي جنيني لا ملامح له) ، إنه جنة ماركس التي وعد بها المخويعين من أتباعه ، وهي أشد غموضا من اليوتوبيا التي حلم بها أصحاب الفلسفة المثالية والرومانسيون .

ووضع كمال أبو ديب الحداث في وضعها الصحيح بالنسبة للعقيدة والتراث ،
 موضحا طبيعتها العلمانية الإلحادية ، فهو يقول " إنها انقطاع معرفي ، ذلك أن
 مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر المعرفية للتراث في كتب ابن خلدون
 الأربعة ، أو في اللغة المؤسساتية والفكر الديني وكون الله مركز الوجود . الحداث
 انقطاع لأن مصادرها المعرفية في اللغة البكر والفكر العلماني وكون الإنسان مركز
 الوجود " وهذه النقطة الأخيرة (كون الإنسان مركز الوجود) يلح عليها أصحاب
 الحداث إلحاحا عنيفا بدعوي أن الحداث تكتشف الذات الإنسانية ، وهذا
 الاكتشاف لا يتم في وعي هذه الذات ووضعها في إطارها الإنساني الصحيح
 بإيجاد علاقة سوية بينها وبين الخالق وبين الكون ، بل يتم هذا الاكتشاف (في
 إيهام اللاوعي وانشغاله بالرغبات المكبوتة ، والشهوة المقموعة ، ثم اكتشاف
 الإنسان ومركزيته في الوجود بانهاية السلطة الإلهية المطلقة ، ولا مشروعية
 السلطة السياسية المطلقة) ويتم هذا الاكتشاف أيضا في ضوء المفاهيم الماركسية
 التي تتغنى (بأفاق الحرية الفردية ، وتحرر الطبقات الفقيرة ، وتنامي فاعليتها ،
 ولورها في صنع النظام الاقتصادي والسياسي) كما يقول أبو ديب .

كذلك يكشف أبو ديب عن الوجه القبيح للحداث في كونها رفضا للسلطة أيا
 كانت ، دينية أم سياسية أم اجتماعية أم فكرية ، ويقول إن أولى سمات السلطة
 في الفكر الديني تأسيس الأشكال ، أي الممارسة الطقسية ، لذلك يقوم الفكر
 الديني على مفهوم التحريم والتحليل ، والحداث ليست رفضا للشكل فقط ، بل هي
 رفض للتشكيل أيضا ، ونراه يشيد بلبي نواس لاستخدامه الحداث في الاقتباس
 بنقل الآيات القرآنية - كما يقول - من سياقها المقدس إلى السياق المنفس تعبيراً
 منه - في رأي الباحث - عن رفضه للسلطة الدينية ، وذلك حين يقول :

اثن علي الخمر بالائنها وسمها احسن اسمائها

ولا توجد - في رأيي - أدنى صلة بين بيت أبي نواس وأية آية قرآنية ، فهو تشابه لفظي لا يعني هذا الاستنتاج الموهوم بنقل المعنى من المقدس إلى المندس ، وهو ما تحرص عليه الحداث والمروجون لها .

وإذا كان أبو ذيب قد اتفق مع أنونيس في إيجاد علاقة موهومة بين الحداث والتراث تشكل ما يسميانه بالحداث العربية فهو يختلف معه في طبيعة هذه الصلة حين يقول :

" كل حداث سابقة تبدو حداث هامشية جزئية بالقياس إلى الحداث المعاصرة . إن أبا الهندي وأبا نواس وأبا تمام يمثلون حسا بالخلطة في بنية الثقافة العربية، أما الحداث المعاصرة فإنها تمثل انشراخا عميقا عمق الهاوية ، انسلاخا يكاد أن يكون كلياً ضمن بنية هذه الثقافة " .

وفي إطار رفض الحداث للسلطة بأشكالها المختلفة يصور أبو ذيب تهجم الحداث على التراث في مجال الإبداع الأدبي بأنه رفض لسلطة النموذج وقد حشد تحت هذا العنوان كل العيوب التي يمكن أن توجه إلى نص شعري ما ، بوصفها خصائص ثابتة لا تتغير في أي نموذج قديم ، كالنقريرية والوصفية ، والخارجية ، والسرد المباشر ، وتقليص التجربة الإنسانية والصيغة الإيقاعية الرتيبة ، وإخضاع الهاجس الشعري لقواعد النظام العروضي ، والفصل بين المعنى والمبنى ، وبين الفكر والأداة ، والفهم المحدود . وهذه الخصائص الموهومة للشعر العربي ليست إلا عيوباً تبرأ منها النماذج الرفيعة التي يزخر بها تراثنا الشعري ، والتي كانت تعبيراً صادقاً عن تجارب أصحابها الذاتية ، وعن رؤيتهم لمجتمعاتهم الإنسانية . ومن التبجح بالباطل تحويل العيوب إلى خصائص ثابتة للشعر العربي ثم يضيف الباحث إلى هذه الخصائص المعيبة مائة ألفة أخرى من

الالتباس ، وسيادة مفاهيم السلطة الدينية علي النص ، وتلك نواح تزيف بها الحداثه مفهوم الحق والأصالة والتعبير عن ذات الإنسان وحرية ، فكأن أصحاب الحداثه يريدون أن يلصقوا بترائثا الشعري خصائص هي في أصلها عيوب بكل المقاييس النقدية القديمة والحديثة ، وفي الوقت ذاته نراهم يحاولون بعض العيوب كالغموض في المعني وقصور اللغة عن التعبير إلي خصائص ذات قيمة فنية عالية، هي من نصيب شعر الحداثه ، دون الشعر العربي الموروث .

ولا بد أن نتوقف قليلا لنجلو فكرة علاقة الحداثه باللغة ، فأصحاب الحداثه يرون في اللغة أيضا شبحا للسلطة التي يكرهون وجودها لكرهيتهم أي نظام سائد . يقول أبو ذيب في ذلك : " الحداثه لاتري موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكسوة محشوة بالسلطة " قوة ضخمة من قوي الفكر المتخلف التراكمي السلطوي " . ولما كانت اللغة موروثه لهذا تصبح مرفوضة من المحدثين ، يقول أحد مروجي الحداثه في ذلك " لغة الحداثه هي اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة " .

ويفسر آخر موقف الحداثه من اللغة فيقول : " الحداثه تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلي بناها اللاقاعدية اللامتشكلة ويتم ذلك في الحداثه عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلي سلسلة من الإمكانيات والتداخلات " .

وعلمنا تبحث الحداثه عن المستقبل الوهمي يبشر دعائها بلغة المستقبل " بعد تجبير اللغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة " لغة إلغازية تبتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية كالتي وجدها المحدثون المبدعون عند التفري والحلاج وأمثالهما من المتمردين علي العقيدة والسلطة الشرعية ، لغة تعيد العالم . كما يقول أبو ذيب - الي سليم أولي يزسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى

وييلور ويجمد الحداث تقراً المبهم الصلد الصخرة التي غمضت علي تلك
الحساسية الصلدة ، وهو يفسر هذه المهمة للغة من خلال قصيدة لأنونيس يقول
فيها

سنعلن آية الأحشاء وسوسة السديم الأولي
ونفكك اللغة الدفينة
في غابة الأشياء نقراً صخرة
غمضت ونسمع ماتوشوش ياسمينه
ويدور في خلد العقول
الصب زهرة رغبة
والشعر فاتحة العقول

إن الحداث كما يقول دعائها تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات
والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ، بل تصبح استشارة
لأنواع مختلفة من السياق . وهم يسمون اللغة العادية (التواصلية) بمعنى أن لفظة
باب تشير إلي موجود فيزيائي ، ولكن لغة الحداث لا تستحضر الحدث في وجوده
الفعلي ، بل تزجحه وتنسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتي إن الشيء
يتحول إلي وجود رمزي صرف يختفي فيه اختفاء شبه مطلق .

وفي إطار مفهوم الحداث الذي يركز علي الغموض واللغة الإشارية غير
التواصلية ، وسقوط النموذج التراثي في المضمون والشكل علي السواء تتوالد
نماذج الحداث الإبداعية في الشعر كما تتوالد الخلايا السرطانية في المخ البشري
- تاركة نفس الأثر ، بعيدة عن التواصل بين المبدع والمتلقي ، ولنسمع بعض هذه
النماذج الحداثية التي يلغها الغموض وتلتوي فيها أسرار الباطنية ، يقول أنونيس

من قصيدة في كتاب التحولات في ذات الإنسان :

في الجرح أبراج وملائكة

نهر يفلق أبوابه وأهشاب تمشي

رجل يتمــــري

يفقت ريحانا يابسا ويبلل

ثم ينقط الماء فوق رأسه

ثم يسجد ويغيب

أحــــم

اغسل الأرض حتي تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار

وأبني قبة من الدمع أجيلها بيدي

ويقول أنونيس أيضا بلغة الحداثة المفرقة في المجهول ، البعيدة عن التواصل

مع البشر :

إن لأيامي سفنا تنقل الشواطئ

لكــــن

كيف تهدأ ، مراسي تحرس الموج

وأنت

أيتها الشمس ماذا تريد مني

...

أبحث عما لا يلاقيني

باسمه أنفوس وردة رياح

شمالا جنوبا شرقا غربا

واضيف العلو والعمق
لكن كيف أتجسس
لمعني لون كسرة الخبز
وجسدي يهبط نحو راء له هذوبة الزغب
لا الحب يطاولني
ولا تصل إلي الكراهية

وهذا محمد عفيفي مطر يشارك بقصيدة (قراءة) في تسجيل نقثات عقل
مشوش، يسجل كل ما يعرض له في اللاشعور من أفكار أشبه ما تكون بخرافات
الأحلام ، وصور يستحيل حتي علي الشاعر أن يكشف عن مدلولاتها ، يقول :
تلبس الشمس قميص الدم ، في ركبته جرح ، بعرض الريح
والأفق ينابيع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام هي حتي مشرق النوم سلام

ونساء النهر يطلعن
خلاخيل من العشب، استدارات من الفضة والظمي
اشتفاء بللته رغبة الماء
تصايحن علي الطير ، بالشيلان يمسحن زجاج الأفق
يبكين بكاء طازج الدفء

سلام هي حتي مشرق النوم سلام
ضمت الحقل ركبتيها واستراحت أسنة المحاريت
ونامت الثعابين

سلام ظلامي يتكؤم قشا ناعما وزغبا
والثيران أغلت واقفة ، تتكسر أنجم الليل في حدقاتها

سلام قناع من ليل رحيم

نام النصف الهالك ولم يستيقظ النصف الحي

وبرزت في بناء القصيدة الحديثة ظواهر غريبة ، منها تقسيم القصيدة إلى فقرات ، تمثل أدوارا في بناء له نبرة وله قاعدة ، قد تكون مرقمة أو ذات عناوين منفصلة ، أو مقسمة بلا أرقام أو عناوين ، أو تتكون من مجموعة مواويل ، وقد تكون هناك فواصل بين الفقرات ، كأنها استراحة بين الفصول في عمل مسرحي .

وظهر ما يسمى بالنص المَهْمَش الذي يصفه كمال أبو ذيب بأنه (مغامرة وفتح للنص بصورة فيزيائية فعلية) وهو لا يعني أن يكون هامشا شعريا يوضع به الشاعر معنى في النص وإن غرق منه في الغموض والضبابية . وأشبهت القصيدة الحديثة في بعض النماذج لغة البرقيات بتقطيع العبارة وإيران بعض الكلمات . وظهر تطور آخر في السطر الشعري الذي خلف شطري البيت في القصيدة العربية ، وكان يطول ويقصر حسب توجهات الانفعال النفسي ، فتحول السطر إلى جملة شعرية تمتد سطورا وتصف حالة انفعالية واحدة ، لا يستطيع وصفها في سطر واحد .

ثم تطور ذلك عن طريق التدوير فتعاقبت الجمل الشعرية في نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة ، ويؤلف بنية يختلف طولها من نموذج لآخر حسب الموقف الشعري . ويمكن أن تتمثل ذلك في قصيدة علي الخليلي (قبل سقوط الثلج وبعده) التي يخضعها للغة الحداثة وأفعائها ، فيقول في مقطعها الأول:

"نمارس قمع التاج . نعلم . هذا ممات الحرائق قبل العناق : رأيت العصافير تخفق ، تخفق حولي وتحملني في البراري ، تحدث هزة الطواحين ، رائحة ريحها في الشوارع : هل كبلرا صحوة الفجر . عاشا بذات العماد التي نسي

المواجه ، ساحاتها المعتمة الصغيرة مشدودة^٦ في عيون الصوحى ، رأيت
الأمور الجليلة طائشة كالسهام ، تميمت المصاب ويسأم من عاش . هذا رماذ
الفصول . فمن يصدع القفل ، تجرع موتاً فريداً ، لسيدة القمر الأبيض . المطر
الأبيض - الوصل - واشنطن ، الآن . هذا الكاء^٧ النواثر دون التلاقي ، نموت
بذوق العيون الخنادق مهجورة ، والجياح سكارى ، وسيدة القمر الأبيض -
التقط والحرب والأمراء ، وأسمائها في المذايح ... شاسعة في عروقي
التباريح| نحلم ، نحلم قبل الحريق ، نمارس قمع التآج قبل السقوط فمن يفهم
الصيحة النادرة^٨ .

ويتلاشي إيقاع التفعيلة في هذه القصيدة وهي وحدة المتقارب (فعولن) بتوالي
الألفاظ دون توقف ، وتوالي العبارات دون ابتداء ، وانفصام ما بين الأفكار التي
تبدو كأنها رؤى حالم علي الحافة بين الشعور واللاشعور ، يغرق في ضباب الوهم،
ويلفه ظلام الغموض .

إن النماذج التي تخضع للحدث يستحيل أن تتخذ بناء واحداً ، وهم يقولون إن
الحدث تحول من النص المتشكل (النموذج) إلى اللامتشكل ولكنهم في ذلك
واهمون ، ذلك أن تشكيل القصيدة مهما اختلف بناؤه يظل خاضعاً لتيار واحد
متشكل من أفكار الحدث في المضمون والصورة ولغة الشعر ، بحيث تتحول
القصيدة الحديثة إلى نموذج مكرر .

وقد أصابت أفة الحدث حتى شعراء الأرض المحتلة في فلسطين الذين ينبغي
أن يكون شعرهم شديد التواصل مع الشعب العربي وضوحاً في الرؤية وصداقاً في
التعبير وحفاظاً علي التراث ، وانفلاتاً من أسر الضبابية والخطرات المنقطعة في
لاوعي الإنسان ، فهذا محمود درويش يقول في (قصيدة لبيروت) :

نقاحة للبحر ، نرجسة الرخام ، فراشة حجرية
 بيروت شكل الروح في المرأة
 وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام
 بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام
 فضة زبدٌ وصايا الأرض في ريش الضمام
 وفاة سنبله ، تشرد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت لم
 أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقة تنام علي وهي وتنام
 من مطر علي العر اكتشفنا الاسم ، من طعم الخريف
 ويرتقال القادمين من الجنوب كأسلافنا ناتي إلي بيروت ، كي
 ناتي إلي بيروت .

مع أن هذا الشاعر يعترف في لقاء صحفي بأن هذا الشعر المسمي بشعر
 الحداثة (شعر تجريبي حتى الآن ، وبالتالي فإنه قد شطح شطحات - بعيدة جعلت
 الاغتراب عن الناس إحدي السمات البارزة في العلاقة بين الشاعر والناس ... فلنا
 أرى أن الشعر العربي الحديث ليست له ضوابط وليس هناك نقد حقيقي يواكب هذه
 الحركة فالحركة (سائبة) بدون أي ضوابط وقد أن الأوان لكي تنتج ناعدها
 وضوابطها .

نأخذ مثالا علي ذلك اندلاع ظاهرة قصيدة النثر ، وكان قصيدة النثر هي
 الشعر الوحيد الحقيقي ، وكان الوزن وإتقان الأنوات اللغوية هما نوع من السلفية
 أو الرجعية ، أنا لا أعتقد ذلك ، إذا كانت أبوات الشاعر هي اللغة ، فعليه أن
 يتقن لغته ، ونحن نرى ظاهرة عامة في الشعر العربي الحديث (الركاكة) ،
 ومصدرها مثلا هو سهولة النشر ، وعدم وجود ضوابط ، واختلاط الحابل بالمثالي

في ذهن القارئ العادي الذي لا يستطيع في أحيان كثيرة أن يميز بين الفث والسمين من الشعر . الآن إنك تستطيع أن تجد لغة مشتركة ومتشابهة عند غالبية الشعراء ، وكان القصيدة العربية الحديثة بمثابة (تجلياتها) هي قصيدة كتبها شاعر واحد) .

ولا شك أن هذا الاعتراف له قيمته لصنوره من أحد شعراء الحداثة ، وهي بلاشك آفة أصابت عذوها كثيرا من الشعراء الذين لا يدركون خطر أهدافها المدمرة للفكر العربي والإنسان العربي . وانتقلت آفة الحداثة إلى الفن القصصي فأسقطت منه القواعد الفنية المعتمدة على الحكاية والسرد والنموذج الإنساني العادي الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات ، واللغة الواضحة (التواصلية) لقد أسقطت الحداثة الرؤية الكلاسيكية المعتمدة على العقل والتسلسل المنطقي والخضوع لقوانين المجتمع وأعرافه ، كما أسقطت الرؤية الرومانسية ذات - الاستغراق الذاتي والعاطفة المتدفقة ، والثورة المتردة في سبيل عالم مثالي بل أسقطت الواقعية أيضا التي ترتبط بالمجتمع في قوانين حتمية مادية وأصبح الفن القصصي في اتجاهه الحديث يسجل لحظات شعورية ، ويصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطرات التجربة العقلية ، وهو ما أطلق عليه في بعض تسمياته (تيار الوعي) ، أو قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت .

لقد أصبح القاص ينهي نفسه ، ويواجه القارئ بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه ، ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية ، ولم تعد لها ذروة وحبكة ، وأسقط منها كل نظام سبق أن سار عليه القصاص في العهد الزاهر للقصة ، وأصبح القارئ مطالبا باليقظة التامة ووحدة الوعي ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضى الأفكار وتبعثرها .

ويقول في ذلك الناقد ويندهام لويس Wyndham Lewis " إن كاتب هذا النوع من القصص يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلا معيناً ، فالحياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلي نسيج هلامي مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل " .

إن الحداثة في الفن القصصي تتجاوز الواقع ولا تحاول تسجيله ، بل تنسحب منه إلي داخل النفس لترصد خطراتها وأفكارها التي تجري مشوشة بلا نظام ، وهي تفرق في الرمز الذي يستحيل إلي غموض كثيف حين تصور القصة عالم التخيل الأنباطني الزاخر بتداعيات الأفكار العابرة وأحلام اليقظة . وهي تستخدم لغة الحداثة غير (التراصلية) متفكة في ذلك مع الشعر ، بل هي في أحيان كثيرة تستخدم لغة الشعر نفسها ، يقول أحد رواد الحداثة في قصة قصيرة بعنوان (مريض) : " لا أعرف أبداً إلي أين أنا ذاهب علي وجه التحديد ... أه ... التي تناولت كوب الماء المعطر .. عطشانة صحرائي .. هات يديك لأقرأ حظي حسب التقدير الفلكي وأسجد ... (تؤول الحياة في مشاجرة عائلية إلي أمور لا معنى لها...) جذبت ياقة قميصي من تحت ثنية رقبتي علي النقالة .. الخجل مريده علي مكان ... مسح عرقه ... لم تهضم سوء نيتك ، ملابسك الصحراوية متربة .. الطير المسافرة علي صدره مجعدة .. فداؤك باق سحابات صحراء مقطوعة النور .. تاه علي أرضها ، بحمل أحزان النفي والموت ... المطبات في الطريق تنبر مؤامرة اغتيال مجانية .. علي حافة النقالة يرجون رأسه .. سقوطاً من نافذة الرحالة المنبوين علي رمل التيه .. علي مهلك ... رأسك مطرقة ... تتدلي أصواته ... هاهم مندفعون إلي المخابئ .. في الزحام أمن ... كرهوا رائحة عرنهم ... عفن الريح من حجرة البيانات ، قعد وجه غريب ، مريض لم أتعوده .. أنت .. من حيث بدا يخلو ، مصدر الخرس والمثل في بيت لا يكتم فيه عقب السجارة ...

محروق تحت قدمي تمثال نصفي .. ناعما في صمت أول ... شارع وسلام
وصمت يفتح بابا موحدا في وجه البحر " .

وهذه الأقصوصة نموذج لما فعلته الحداثة في الفن القصصي الذي استحال إلى
أفكار منقطعة لا رابطة بينها ، تعبر عنها كل ... بأسلوب برقي ، مع تكثيف
الصور المجازية والرموز التي تفرقها في الغموض والإبهام . ولقد صدق الكاتب
(ليون أيدل) في وصفه للقاص ذي اتجاه الحداثة بأنه " قد تحول إلى شاعر رمزي
لأنه يحاول أن يخلق صورة تخيلية للفعل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ،
فاستتجد بكل ما في إيقاع الشعر من إشارات وحيل ، واستغل كل ما في اللغة من
إمكانات مؤمنا بأن مهمة الكاتب هي أن يجعل الكلمة تطابق الفكر ، كما تتجانس
مع لغة الذهن وإو اقتضي ذلك أن يخلق لغة جديدة " وقد كان من الطبيعي أن تغير
الحداثة - بوصفها اتجاها فكريا ثائرا - حركة النقد الأدبي في أوروبا التي كانت
تعتمد على التحليل التاريخي أو البيوجرافي أو الاجتماعي أو النفسي أو الجماعي ،
فدفعتها إلى الاهتمام بالتحليل البنائي والاتجاه السيميوطيقي والأند التفكيركي
وغيرها من اتجاهات نقدية تتخذ صفة العلمية ، وتبتعد إلى حد كبير عن التثوق
الأدبي .

ولا شك أن هذه الاتجاهات النقدية الجديدة كانت لاحقة على حركة الإبداع علي
مذهب الحداثة ، أو علي الأقل واكبتها علي أساس أن - الوسائل النقدية المألوفة
أن تكون قادرة علي تحليل النماذج الإبداعية الحديثة ، فكان من الضروري
استحداث وسائل نقدية جديدة تفسر تلك النماذج . بيد أن فتنة الحداثة الغربية
التي أصابت بيتنا العربي لم تراع المنطق الطبيعي للأشياء ، كانت الثورة في النقد
الأدبي بكل اتجاهاته الحديثة سابقة علي الإبداع ، لتثبت بما لا يدع مجالا للشك

عدم وجود ما يسمى بالحدائق العربية ، وأنها حدائق غريبة مفروضة علي مجتمعنا ، لم يراع فيها منطق التسلسل الطبيعي للأشياء ، فكان النقد سابقا للإبداع ، وكان كلاهما منفصلين عن أي تطور حضاري يفسر وجودهما وما أصدق الدكتور محمد مصطفى بدوي في قوله : " لكي يكون الأديب - العربي حديثا يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا في تأمله لذاته ، بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في نقطة معينة من الزمن ، أما أن يفقد الأديب العربي ثقته بنفسه وبتقافته وأصالته ، ويهرع لاهثا في مختلف الاتجاهات ليقبض أثر آخر البدع (الموضات) في الغرب فيقلد سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا في شيء وإنما يجعله مجرد مقلد (لموضة) من (الموضات) الحديثة في الغرب " .

لقد غيرت الحدائق إذن المقاييس النقدية لتتجو من حكم الإعدام عليها بالمقاييس السائدة ، وقد ذكر دعائها أن الحدائق تخترق النص من الداخل بحيث يمتنع أن يشكل في حدود كلية صارمة تفصل الداخل عن الخارج ، ولم يقورعوا عن إيجاد علاقة غريبة بين الشاعر والنص يسمونها علاقة شبقية ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطفي صورة الحس عليه كما تطفي لغة جنسية بإزائه ، وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التي تقتض عنزية اللغة ، وهم يتفقون مع فرويد في المعنى الجنسي لفتح النص ، ويقولون إن ما يسميه رولان بارت (هزة النص) إنما هي هزة جنسية خالصة .

وهم يهدفون بالاختراق الداخلي للنص إيجاد احتمالات علي المستوي الدلالي تفسر المجهم من الرموز ، والفاوض من الصور التي يتألف منها النص الحديث . وكذلك محاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعبير الألفاظ عن مستوي المعنى إلي مستوي معني المعنى ، ومن مستوي التعبير المفرد

إلى مستوى التعبير الكلي . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصي Intertextuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة في نفس المبدع .

ويصعب أن نلم بالتغيرات التي طرأت على النقد الأدبي الحديث نتيجة إبداع الحداثة في الأنواع الأدبية المختلفة ، وقد أخضعت هذه التغيرات النقد الأدبي الموضوعية من مداخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غريبة سعيا لاكتشاف النص من خلال البنية الشاملة للغة والفحص التحليلي الإحصائي والعملية .

وأصبحت القصيدة الحديثة كما يقول دعاة الحداثة (ذات استراتيجيات ومعجم وأجرومية وهندسة وجبر) ، وفرض عليها النظام الرمزي الباطني الذي انتقل من إبداع الحداثة إلى الوسائل النقدية ، فهناك كما يقول (بول ريكور) " مستتر " وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ، أي إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة . وهناك " المضمّر " وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسي أو رسم بياني ، أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة وهناك " المكتون " أي الخفي في النص الذي يمكن استخراجه ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته ، أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه ، وهو " السر " بمعناه القدسي .

وقد ضاع في خضم هذه التجارب النقدية وحمل القارئ بالنص انفعالا وتوقا ، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده في مقامات النص الحديث ، وأصبح المثالي وهو في حالة وهي مطالبا بقراءة ما لا يفهم إبداعا ونقدا ، بل مطالبا بأن

يكون في حالة لا وهي مستمرة ، ليكنه أن يعيش مصطلحات العداة إبداعا ونقدا ، الفارقة في الوعي وتحت الوعي والأسطورة والطم ، وكل مامن شائته أن يخرج الإنسان من واقعه وعقله ووجدانه الحي ، بل ما يخرج من عقيدته وتراثه وتقاليد.

وأست أشك قط في أهمية الفكر الجديد إلى جانب القديم ، وفي ضرورة وجود علاقة جدلية تبادلية تقوم على الأخذ والعطاء ، فالفكر كالإنسان له أب وأم ، ولا يوجد من عدم ، والتراث هو نتاج حلقات إبداعية عبر التاريخ ، ومن ثم لا يصبح شيئا جامدا ميتا ، بل هو حي متحرك يبعث على الإبداع ، والأصول التي تعتمد عليها هي الثوابت التي تحقق وجودنا وانتمائنا وشخصيتنا ، أما المتغيرات فهي الفروع التي تدعو إليها المعاصرة والتجربة الحية ، والتوازن في الكون إنما يقوم على التمازج بين الأصول والفروع ، ولكن العداة تطلب من الإنسان المعاصر أن يتنكر لوجوده وأصوله واتزانه العقلي ، يتنكر لماضيه وحاضره ، لينتظر المستقبل المجهول مغيب الوعي والعقل والتسمير .

ترجو غدا وغدا كعاملة في المي لا يدرون ماثلد

الفصل الثاني

الأصالة والمعاصرة وثام لاختصاص

القديم والجديد :

الصراع بين القديم والجديد صراع يمتد إلى زمن بعيد لأنه يعبر عن معنى الحياة ومحاولة الإنسان التكيف مع بيئته ومشاكله عصره ، ويشهد هذا الصراع في فترات التطور الاجتماعي والسياسي ، وما يصاحبهما من تطور فكري ، بسبب انقسام المجتمع فريقين يتبادلان الرئية والظئنة : فريق يندفع في تطوره ويغلو في تصور المعاصرة ، فيحاول التحلل من كل ما يمت إلى القديم ، وآخر يتشبث بالماضى بكل ما لديه من قوة ، مفضلا الانطواء في عالمه ، يبتز ما لديه من زاد فكري ، وكلا الفريقين يخطيء في حق نفسه وحق مجتمعه عليه ، فالقديم والجديد عنصران مهان من عناصر الحياة ، فليس هناك جديد بلا قديم ، ولا يعرف قديم بغير جديد ، والتجدد لا يعنى التغيير المطلق ، بل يعنى حدوث تطور في بعض العناصر المكوئنة للوجود ، مع بقاء الهئية الأصلية والأساس القديم ، ولا تصح الحياة النفسية لمجتمع إلا بالتمازج والتفاعل بين القديم والجديد .

إن العلاقة بين القديم والجديد في وجه من وجوهها علاقة زمنية ، فالزمن يحتوى بالضرورة على ماض وحاضر ومستقبل ، فإذا قلنا المعاصرة وجب أن تكون متصلة بما قبلها ، بحيث تنشأ علاقة جدلية بين الماضى والحاضر ، تقوم على الأخذ والعطاء ، أو علاقة شرطية يكون فيها القديم شرطا لقيام الجديد ، برغم أن الباحثين يجعلون معنى المعاصرة « أن لا يتأخر الإنسان عن زمنه ولا يتقدم عليه » ، وإنما يعيش فيه ويتكيف به ، ويجعل من وسائله عناصر تزيد التصاقه بالحاضر . ولكن هذا المعنى لا يتحقق إلا إذا

استمد الإنسان من قديمه عناصر يعيد تشكيلها وفقاً لحاضره ، مع إيجاد أشياء لم تكن موجودة .

وهذا القول لا يصح فقط على المعارف الأدبية والعلوم الإنسانية ، بل يصح أيضاً على العلوم الطبيعية التي نحس فيها تغيرات هائلة ، وبرغم ذلك يجعل العلماء للقديم فيها دوراً لا يُنكر ، وأساساً للبحث والنظر ثم البناء عليه .

وإذا كنا قد استخدمنا اصطلاح « القديم » حتى الآن بدلاً من « التراث » فذلك لأن القديم هو المعنى الأصيل للتراث من جهة ، ولأنه نقيض الجديد لغةً ، وإن لم يتناقضه معنى ووجوداً ، بعد أن أدركنا البعد الزمني الذي يربط بينهما .

مفهوم التراث :

واصطلاح « التراث » ليس اصطلاحاً ميسور التحديد ، متفقاً عليه ، كما يبدو لأول وهلة ، ولكنه موضع خلاف شديد بين الباحثين . فإذا قلنا بصورة عامة إنه تراكم كمّي لزمن ماضٍ في ظواهره العلمية والثقافية والاجتماعية ، وجدنا من يتساءل : وأين التراث الديني ؟ وآخر يقول إن التراث يتضمن العقل والأسطوري ، والروحي والمادى ، والجاهلي والإسلامي ، وفي التراث الديني نجد السني والشيعة والمعتزلي والصوفي فأى تراث نقصد ؟ وهل كل عناصر هذا التراث لم تتوقف عند مرحلة تاريخية معينة ، وظلت فعالة متصلة حتى عصرنا الحاضر ، بل إن مفهوم التراث يختلف اختلافاً شديداً عند الذين يدعون إلى العلمانية Secularism والتحررية Liberalism والحداثة Modernism وأصحاب الفكر الماركسي والوجودي .

ومن الطبيعي أن يكون هذا المفهوم عند كل هذه الفئات مغايراً لما وقر من معنى في عقول السلفين . وتنحصر أسس الاختلاف في المفهوم بين القبول الكامل للتراث والرفض المطلق ، وبين جملة شيئاً خارج التاريخ ، والنظرة إليه بوصفه عنصراً في بنية الكيان العربي المسلم ، وبين استرجاعه للتسلي بقراءته ، وإحيائه للبناء على قواعده والاستلهاً من أصوله ، وبين رمية

بالجمود والثبات ونفص أيدينا منه ، وإعادة ترتيب العلاقة بين أجزائه وتعريضه لمبدأ الانتقاء ، وفي هذا الخصم الزاخر من اضطراب المفاهيم كيف يتم لقاء التراث والمعاصرة ، وكيف يمكن أن يكون بينهما وثام لا خصام ؟

بداية التنافر :

لقد تعرض العرب منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي لهزة عنيفة كانت بداية التنافر بين مفهومي التراث والمعاصرة ، إذ فتحت منافذ الحضارة الغربية لتسلل إلى حياة الأمة العربية المسلمة ، فظهر التناقض واضحاً بين حياة مزدهرة متحضرة في ظاهرها ، وحياة يرين عليها الخمول والتخلف بعد أن ظلت حبيسة الاحتواء العثماني ، لا يكاد يسمح لها بالتطور في علومها وصناعاتها أو في عناصر ثقافتها ، ولا يتيح الأخذ بأسباب المعاصرة ووسائلها . فلما شدت الحملة الفرنسية الانتباه إلى حضارة الغرب ، ظهر هذا التمزق بين الاستمساك بالتراث والعكوف عليه دون غيره ، أو الأخذ بالمعاصرة على نمط غربي بسبب الانبهار بالحضارة الغربية ، بكل ما فيها من مظاهر براقة ، ووسائل مريحة ، وتقدم هائل في الحياة الاقتصادية ، وفي الصناعات والفنون ، حتى وَقَرَّ في عقول بعض أسلافنا في ذلك الزمان أن نخلفنا راجع إلى انطوائنا على تراثنا ، وأنه لا سبيل إلى التقدم بغير قطع ما بيننا وبين ماضينا بكل ما فيه من تراث ، والأخذ بأسباب الحضارة الغربية

وربما لم يقل رفاة رافع الطهطاوي - إمام أول بعثة طلابية مصرية أرسلت إلى فرنسا في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، وأحد رواد حركة المعاصرة أو التجديد في العصر الحديث . هذا المعني صراحة ، ولكنه كان كامناً في كتاباته ، في كثير من إشارات وظل في اتجاهه الفكري العام يصل ما بين التراث والمعاصرة ، ويحاول أن يعقد بينها علاقة تلاؤمية ، وسلر على نهجه رواد كثيرون من أمثال جمال الدين الأفغاني ، ومحمد عبده ، وخير الدين التونسي .

فإذا تقلدنا في الزمن إلى فترة الربع الأول من القرن العشرين الميلادي ، وجدنا جيلاً يتطلع إلى الفكر الغربي في انبهار ، ويتمثل الحياة الأوروبية بكل

ما فيها من عناصر الخير والشر ، أو سمات الجدية والانحلال ، ويفرق في هذا التمثل الذى تقوده إليه المعاصرة ، ممزقاً كل وشائج اتصالها بالتراث .

ولتأمل ما قاله « سلامة موسى » في كتابه (اليوم والغد) : « كلما ازدادت خبرة وتجربة وثقافة ، توضحت أمامي أغراضى في الأدب كما أزالوه ، فهى تتلخص في أنه يجب أن نخرج من آسيا ، وأن نلتحق بأوروبا ، فإنى كلما ازدادت معرفتى بالشرق ، زادت كراهيتى له ، وشعورى بأنه غريب عنى وكلما زادت معرفتى بأوروبا زاد حبنى لها ، وتعلقى بها ، وزاد شعورى بأنها منى ، وأنا منها . . . » .

إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض ، ولهذا المرض مضاعفات ، فنحن لا نكره الغربيين فقط ، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط ، بل يقوم بذهتنا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية ، فندرس كتب العرب ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب ، كما يفعل أربابها المساكين أمثال « المازنى والرافعى ، وندرس ابن الرومى ، ونبحث عن أصل المتنبى ، ونبحث عن على ومعاوية ، ونفاضل بينهما ، ونتعصب للجاحظ ، وليس علينا للعرب أى ولاء ، وإدمان الدرس لثقافتهم مضیعة للشباب ، وبعبارة لقوامهم » .

طه حسين والتيار المستغرب :

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب (سلامة موسى) ، كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية الحديثة ، وقد رأى أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو « أن نسير سيرة الأوروبيين ، ونسلك طريقهم ، لنكون لهم أنداداً ، ولنكون لهم شركاء في الحضارة خبرها وشرها ، حلوها ومُرَّها » ، وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه الانتهاء إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط . ولما كانت النهضة الأوروبية الحديثة قد قامت في أدبها على أساس التراث اليونانى واللاتينى ، دعا طه حسين إلى تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية « لا في الجامعة وحدها ، بل في التعليم العام قبل كل شيء » .

ولا شك في أن هذا التيار المستغرب يدعو صراحة إلى الانقطاع عن التراث العربي الإسلامي ، والارتقاء على عتبات الفكر الغربي ، ويسوغ العودة إلى تراث لا توجد بيننا وبينه أدنى صلة ، وهو في معظمه نتاج وثنية ضالة مضيئة ، قد وجد من ينكره إنكاراً عنيفاً ، لا بدعوى المحافظة على القديم لأنه تراث ينبغي أن نتعبده ، بل لأنه تدمير للشخصية العربية المسلمة ، واجتثاث للانتماء . وقد هاجم إبراهيم عبدالقادر المازني في كتابه (قبض الريح) ترويج طه حسين للحياة الغربية والفكر الغربي ، وصفه الدكتور محمد محمد حسين في كتابه (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر) ضمن المتفرنجين الخطيرين على العروبة والإسلام ، وحدد ثلاثة أصول قام عليها كتاب طه حسين وهي :

أولاً : الدعوة إلى حمل مصر على الحضارة الغربية وطبعها بها ، وقطع ما يربطها بقديمتها وإسلامها .

ثانياً : الدعوة إلى إقامة شئون الحكم على أساس مدني لا دخل فيه للدين وهي دعوة صريحة إلى العلمانية .

ثالثاً : الدعوة إلى إخضاع اللغة العربية لسنة التطور ، ودفعها إلى طريق ينتهي باللغة الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم إلى أن تصبح لغة دينية فحسب ، كالسريانية والقبطية واللاتينية واليونانية .

رياح التغريب لم تنقطع :

ومنذ هبوب رياح التغريب في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ، لم تنقطع حتى هذه اللحظة ، بل هي تشتد من حين لآخر ، وخاصة في فترات التمزق السياسي ، والتصعد الاجتماعي والاقتصادي ، والنكسات العسكرية التي أصابت المسلمين في العصر الحديث . ويجد أعداء التراث ممن يجعلون المعاصرة بداية - لا تطوراً ولا اتصالاً - الفرصة سانحة لإطلاق سهامهم وبث سمومهم ، مع الاختلاف الشديد في أجناسهم ومعتقداتهم وأفكارهم والغايات التي يرمون إليها فمنهم من استهدف الإسلام بإعلان حربه على

التراث ، وأدعى أصحاب هذه الغاية وجود سلطة دينية متحكمة تشبه سلطة الكنيسة المسيحية في العصور الوسطى ، ولهذا نادوا بما أسموه : التحرر الديني ضمن ألوان أخرى من الحريات تستهدف الإطاحة بالأخلاق والفضائل الإسلامية التي هي سمة شخصيتنا واثنتائنا إلى عقيدتنا وأصولنا العربية .

وكان من وسائلهم لإدراك غايتهم الهجوم على اللغة الفصحى بمعجمها وقواعدها وبلاغتها ، ومنهم من كان يكشف عن غايته بالتهجم عليها - بوضفها لغة القرآن - فيسميها (اللغة الدينية) ، وكأنه بذلك لا يقر استخدامها لغة للتواصل بين الناس ، حديثاً وفكراً . أو يصفها بالترائية والكلاسيكية ليقربها بماض يرفض امتداده أو اتصاله بالحاضر ، فيجعلها بذلك لغة تاريخية مُنبَتة . وانطلقت الدعوات إلى استخدام اللهجات العامية في بلادنا العربية استخداماً مطلقاً في الأدب ووسائل الإعلام ، أو استخداماً واسعاً إن لم يكن مطلقاً ، واشترك مستشرقون في هذه الحملة الضارية من أمثال : سبيتا وفولرز ، وولور ، وويلكوكس في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن ، ولا يزالون مشتركين فيها حتى اليوم عن طريق توجيه مبعوثينا إلى بلادهم لدراسة تأصيل هذه اللهجات دون اللغة الفصحى .

ودعا آخرون إلى اتخاذ حروف لاتينية لكتابة العربية وإلغاء قواعدها والسخرية من بلاغتها ، وهذا واحد من الشعراء المحدثين - هو نزار قباني - يتهجم ويتحكم على اللغة الفصحى فيقول : « كانت اللغة أملاكاً خصوصية ، اللغويون جمعية متفعين ، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تقني ، تستغرق المجامع اللغوية ثلاث سنوات من التنجيم والاستخارات ، والألوف من كؤوس الشاي وبحلول البابونج » . وامتداداً لهذا التخليط يسمى اللغة الفصحى (اللغة المتعجرفة) بناء على شعوره الوهمي بغربة لغوية بين الفصحى والعامية .

وهذا روائي عربي حديث - هو يوسف السباعي - يطعن اللغة الفصحى في قواعدها فيقول : « يجب أن نتحلل من هذه القيود السخيفة ، لماذا كل هذا التمسك ، الآن العرب منذ ألف سنة رفعوا هذه أنصبوا تلك . . لِنُسْكِنَ آخر كل كلمة ، ونُسْطِلَ التنوين ، ولنقل الجمع بالياء فقط ، ولنَحْرِمَ أدوات الجزم والنصب من سلطاتها . يجب أن يزول احتكار اللغة بقيودها وقواعدها

ونحوها وصرفها . . وعلى أية حال إن لم نحطمها الآن ، فستحطمها الأجيال القادمة .

معنى المعاصرة :

إن المعاصرة - كما أوضحت مفهومها - ليست انقطاعاً عن التراث ، فهي وجود في الزمان الحاضر في مجتمعا الذي نعيش فيه . والذي نحافظ فيه على عقيدتنا وقيمنا بما يحقق وجودنا وانتنا ، أما مثل هذه الأفكار الهدامة للتراث فهي بعيدة عن المفهوم الطبيعي للمعاصرة ، لخصوعها الكامل لحركة التغريب التي تصف المعاصرة بأنها مشاركة الفكر العالمي المعاصر في نزعاته وميول بغض النظر عن ملاءمة هذا الفكر لمجتمعنا ، وتوافقه مع عقيدتنا وقيمنا وشخصيتنا وانتنا . ولم يكن علماءنا وكتابنا الأقدمون غافلين عن المفهوم الحقيقي للمعاصرة برغم تعلقهم بالتراث ، فالقاضي الجرجاني أدرك أن المعاصرين اختاروا « من الكلام ألينه وأسهله ، وعمدوا إلى كل شيء ذي أسماء كثيرة ، فاختاروا أحسنها سمعا ، وألطفها من القلب موقعا ، وإلى ما للعرب فيه لغات فاقصروا على أسلسها وأشرفها » فكان القاضي الجرجاني قد أدرك ما قام به المعاصر للاختيار من لغته ما يؤدي به الأغراض الجديدة التي دعت إليها المعاصرة .

ويقول ابن رشيقي إدراكه لمعنى المعاصرة « تختلف المقامات والأزمنة والبلاد ، فيحسن في وقت ما لا يحسن في آخر ، ويستحسن عند أهل بلد ما لا يستحسن عند أهل غيره ، ونجد الشعراء الخذاق تقابل كل زمان بما استجيد فيه ، وكثر استعماله عند أهله » .

ويقول أيضا : « ليس للمحدث حاجة إلى أوصاف الإبل ونعوتها ، والفقر ومياهاها ، ومجر الوحش والبقر والظلمان والوعول كما بالأعراب وأهل البادية ، لرغبة الناس في الوقت عن تلك الصفات » .

ولم يكن شعراؤنا الأقدمون أقل إدراكا ووعيا بالمعنى الحقيقي للمعاصرة ، فلم يكن موقف أبي نواس الراقص لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة غير تأكيد لمفهوم المعاصرة يدلنا على ذلك قوله :

مالي بدار خلّت من أهلها شغل ولا شجاني لما شخص ولا طلل
لا الحزن منى يرى العين أعرفه وليس يعرفني سهل ولا جبل
لا أنت الروض إلا ما رأيت به قصرا متيفا عليه النخل مشتمل

لكن شعراءنا المحدثين الذين خضعوا خضوعاً مطلقاً للتجربة الغربية ، فهموا المعاصرة فهماً شاذاً فرفضوا النموذج التراثي في موسيقاه وشكله الفني ، وقللوا النموذج الغربي فيما أطلقوا عليه اسم (الشعر الحر) مدفوعين بقول « شو » : إن اللقاعدة في الشعر هي القاعدة الذهبية . فحطموا النظام المعروف للبحور العربية ، وحاولوا ذلك في القافية أو (الأسرة الملعونة) كما وصفتها نازك الملائكة في مطلع حركتها الثائرة على التراث ، قائلة : « إنني أتمنى لو تعاون الشعراء الشباب المثقفون في البلاد العربية جميعاً على دك جدران هذه القلعة العتيقة قلعة القافية ، فلن يكون لما أترسوى مدّ عصر الظلام عاماً أو عامين ، أو قل عشرين على الأكثر ، فلم لا نختصر الطريق » . ولم تلبث هذه الشاعرة أن أدركت غلو ماذهبت إليه في فتتها بالغرب على أنه المعاصرة الحقيقية ، فأدركت بعد سنوات أن « القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر ، لأنها تحدث رنيناً ، وتثير في النفس أنغاماً وأصداء » ، وهي فوق ذلك فاصلة قوية واضحة بين الشطر والشطر . بل نراها تبدّل موقفها من الشعر الحر نفسه فتقول : « ينبغي ألا يطفئ الشعر الحر على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحلة التفعيلة ، وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية » .

البعد عن الفهم الصحيح :

وفي إطار البعد عن الفهم الصحيح للمعاصرة ، والاغتراب عن مجتمعتنا العربي المسلم ، نجد نزار قباني يرى أن (عظمة الشاعر تقاس بقدرته على إحداث الدهشة) ، ولا بأس عنده أن تطيح هذه الدهشة بالدين والقيم والأخلاق والتقاليد ، ونراه سعيداً باللقب الذي أطلق عليه وهو (شاعر الفضيحة) ، بل يحاول أن يفلسف الفضيحة ، فيجعلها معادلةً للشعر نفسه ،

يقول : « ولقد كنت في كل مراحل حياتي ، وفي كل كتاباتي متورطاً وراكباً حصان الفضيحة . إن المبدأ الديكارتي المشهور (أفكر فأنا موجود) يأخذ بالنسبة لي صيغة أخرى : (أكتب شعراً إذن فأنا مفصوح) ، ويؤكد نزار فهمه للمعاصرة في أخطر اتجاهاتها الغربية فيقول : (أنا بطبيعة تركيبي ضد الشرعية) . ولهذا ينبغي ألا نستغرب تهجمه على كل من رفع إصبعاً ليقول له : مهلاً أنت ضد كل ما تواضع عليه الناس من قيم ومثل في مجتمعهم العربي المسلم ، فمثل هذا الناقد المعارض هو عند نزار - ومن هم على شاكلته - من أصحاب (الذقون المحشوة بغبار التاريخ) ، وهو من (مجتمعات السحر والتنجيم والتخلف) ، أو هو (ينام تحت لحاف الخرافة والتقاليد) ، فكان العربي الناضج المتدين غير المراهق فكراً أوبدياً ، الذي لا ينظر إلى الجنس بوصفه نشاطاً عادياً كارتشاف فئجان القهوة الصباحي هو إنسان متخلف رجعي غير معاصر ، محكوم عليه عند نزار بإنكار الوجود أو العدمية . وهو دائب الدعوة إلى كتابة الغزل الحسي الداعر متبجحاً بأن (شعراء الغزل الحسي في أوروبا وكتاب الروايات المسرحية لا يخوضون حرباً صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتاب العرب) ومن اللافت للنظر أن يذكر نزار من أدباء الجنس الأوروبيين د . هـ . لورنس ، وأوسكار وايلد ، والأديان لقيا الأمرين من مجتمعها الرافض لأدبها المكشوف ، وقد قدما للمحاكمة واصطدما بغضب الكنيسة ، وظلت كتبهما ممنوعة من التداول فترة طويلة من الزمان ، فكيف يدس نزار على الشباب هذه الأتوال خداعاً وتمويهاً وإفساداً !! وكيف توجه إلى المسلمين المحافظين على عقيدتهم وأخلاقهم وقيمهم تهمة الرجعية والتخلف ولا توجه إلى المسيحيين المحافظين على دينهم وأخلاقهم ؟!

إن مجلة (المشرق) التي سُمح للأباء اليسوعيين بصدورها في لبنان عام ١٨٩٧ الميلادي كانت تنهج نهجاً متشدداً للحفاظ على المسيحية ، وكان المشرف على تحريرها لويس شيخو لا يسمح بنشر الموضوعات الفلسفية إلا (لإثبات حقائق ، كضرورة الدين واتفاق العقل والنقل) ، ولا يفسح مجالاً للفلسفات المعاصرة إلا إذا ندب نفسه للرد عليها قيس كاثوليكي ، ويقول لويس شيخو صراحة : « أنشئت مجلتنا لتزود عن حياض الدين » .

وحين أصدر جبران خليل جبران (الأجنحة المتكسرة) وهي من آثار موجة التغريب في أدبنا العربي الحديث علق عليها لويس شيخو قائلا (المشرق مجلد ١٥) : « مدارها الحب والغرام ، ولما كان لا بد لبعض الكتاب أن يمينوا الكليروس في كل ما يخطط قلمهم ، فقد جعل المؤلف سببا لانكسار الأجنحة الغرامية المقدسة مطرانا وكهنة ، ولو تركهم وشأنهم لقرب إلى المعقول روايته ، ونزه أدبه عن قوله مثلا : ... هكذا يصبح الأسقف الميحي والإمام المسلم والكاهن البرهمي كافاعي البحار التي تقبض على الفريسة بمقابض كثيرة ، وتمص دماءها بأفواه عديدة ، هذه وأمثالها أقوال بذينة ظالمة ، تحط بقدر قائلها ، ولا يقدم أديب على كتابتها ، حتى ولو كانت صحيحة ، فما قولك بها وهي في الغالب أكاذيب ملفقة ؟ ! » .

إن أحدا من الأدباء المسيحيين لم يوجه اتهاماً للويس شيخو بالرجعية والتخلف ، بل لم يفعل ذلك واحد من الأدباء المحدثين المسلمين ، في الوقت الذي تتبادل فيه نحن المسلمين الاتهامات بالرجعية والتخلف ، ونسمح للأدباء المسيحيين بالمشاركة في التهجم على تراثنا وأصولنا وقيمنا .

وفاد الخروج على المفهوم الصحيح للمعاصرة عدداً من الشعراء والكتاب المحدثين إلى تقليد أحط الاتجاهات الغربية المرفوضة حتى في مجتمعاتهم ، وأبعدهم عن مناخ بيئتهم ومشكلات مجتمعاتهم وواقع حياتهم بوصفهم عرباً مسلمين معاصرين ، وكثرت في أشعارهم وكتاباتهم - المحاكاة للنموذج الغربي في مضمونه وشكله على السواء - الرموز والمصطلحات الأجنبية التي تتنافى في أحيان كثيرة ، لا مع ثقافتهم العربية فحسب ، بل مع دينهم ومعتقداتهم أيضاً .

ولو قرأنا صفحات من السيرة الذاتية لنزار لوجدنا تكرار الرموز والمصطلحات الأجنبية بما يشهد على فقدان الشخصية العربية المسلمة . فاسم (لوركا) الشاعر الشيوعي الأسباني يتكرر في كلام نزار أكثر من عشر مرات للتعبير عن أغراض مختلفة ، كذلك نراه يستوحى الأساطير اليونانية الوثنية حين يقول : « لم أسرق نار السماء كبروميثيوس » ، أما الألفاظ للمسيحية التي

تجسد بعض المعاني أندينية التي يرفضها المسلمون فكثيرة جدا مثل : « صليب المتاعب نحمله على أكتافنا » ، « حين أفكر في جراح أبي خليل ، وفي الصليب الذي حمله على كتفيه » ، « خشبة صليبي » هذا الحب بيني وبين الجمهور صار صليبا ثقيلا على كتفي » ، « يتحول الشاعر إلى - إس في أبرشية القرية ، وغير ذلك كثير ، يتكرر في أشعار المستغربين وكتباهم .

جيل جديد :

ثم ظهر جيل جديد من الشعراء والكتاب زاد إيمانهم في الانتماء الروماني واتخذوا من بعض التيارات الغربية الهدامة سبيلا لهم ، (رفضوا المعاصرة) موضوعا وشكلا واستبدلوا بها مصطلح الحداثة زاعمين أن المعاصرة مجرد مجرد في الزمان الحاضر لا يعنى أى تغيير ، ويقولون في ذلك عبدالله المروى في كتابه (العرب والفكر التاريخي) : « منذ النهضة ونحن نعيش بأجسامنا في غرب أفكارنا وشعورنا في قرن سابق ، بدعوى المحافظة على (الروح الأصل) ، وذلك كانت خدعة من القسم المتأخر في نفسياتنا وفي مجتمعاتنا ، لاستمرار التأخر واستغلاله » .

رؤية من هذا المفهوم يتقطع تماما ما بين الماضي والحاضر . اتصال ، أروما بين التراث والمعاصرة من تلاؤم ووثاق ، ليصبح قطيعة وخصاما . يقول كمال أبوديب أحد رواد هذا الاتجاه : « الحداثة انقطاع معرفي ، ذلك أن مصادرها المعرفية لا تكمن في المصادر التاريخية ، في كتب ابن خلدون الأربعة ، أو في اللغة (المؤسساتية) والفنر الديني ، وكدين الله مركز الوجود . . . الحداثة انقطاع لأن مصادرها المعرفية هي اللغة البكر ، والفكر العلماني ، وكون الإنسان مركز الوجود . . . الحداثة ليست انقطاعا نسبيا فقط ، بل هي أعنف شرح يضرب الثقافة العربية في تاريخها الطويل ، ليس في هذه الثقافة ، في أى مرحلة من مراحلها ما يعادل هذا الانشراح المعرفي والروحي والشعوري الذي يكاد يكون ابتاتا عن الجذور ، لا يبقى فيه من رابط سوى اللغة ، بأكثر دلالاتها أولية ، أى بكونها قاموسا مشتركا للتواصل » .

ويؤكد باحث آخر من أنصار الحداثة الانقطاع التام عن التراث واتخاذ النموذج الغربى سبيلا للاحتذاء فيقول السيد يس : « حدث انقطاع معرفى فى الاجتهاد التراثى طبقا للحضارة العربية الإسلامية منذ الحملة الفرنسية . . نتج عنه أن أصبح النموذج الغربى هو النموذج الذى ينبغي أن يحتذى ، والنموذج الذى وقع احتذاؤه عمليا ، فاستبدلنا إطلوا مرجعيا أوروبيا بإطارنا المرجعي الذى هو التراث العربى الإسلامى » .

ويبالغ الكاتب مبالغة شديدة فى الرجوع بهذا الاستبدال إلى بداية الاتصال بالغرب فى أول عصر النهضة ، فذلك أمر لم يتم وقتذاك ، ولكنه بدأ - كما رأينا - تدريجيا حتى أصبح أمرا واقعا عند أصحاب الحداثة .

ويقول زعيم اتجاه الحداثة على أحمد سعيد الملقب بأدونيس فى معرض ضرورة انقطاع الحداثة عن التراث : « لسانا الماضى ، هذا هو الخط الأول فى نسج الظل ، اللاماضى هو سرنا ، الإنسان عندنا ملجوم بالماضى ، نعلمه أن يكسر اللجام ويجمع ، نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات يسمونها تراثا » .

ويقول فى موضع آخر : « ليس التراث مركزا لنا ، ليس نبعا ، وليس دائرة تحيط بنا ، حضورنا الإنسانى هو المركز والنبع ، وما سواه - والتراث من ضمنه - يدور حوله إن الشعر أمام التراث لا ورائه ، فليخضع تراثنا لشعرنا نحن ، لتحررتنا نحن لا هيمننا فى الدرجة الأولى تراثنا ، بل وجودنا الشعرى فى هذه اللحظة من التاريخ » .

ولا بد من وقفة هنا لبيان طبيعة العلاقة التى يريد إنشاءها أصحاب الحداثة بينهم وبين التراث ، فإخضاع التراث لتجربة الحداثة معناه عندهم كل تمرد على العقيدة أو خروج على السلطة الشرعية ، وقع فى تاريخنا ، فمن الحداثة فى رأيهم كل الحركات الثورية السياسية والاجتماعية بدءا من الخوارج ، وانتهاء بثورة الزيج ، ومرورا بالقرامطة والحركات الثورية المتطرفة الرافضة . كذلك يدخل فى عداد الحداثة كل أديب دمر القداسة وقارب الخطيئة ، بل قل انغمس فيها .

ويقول أدونيس : « التراث المكتوب مهما يكن غنيا ، لا يصح أن يكون بالنسبة إلى المبدع أكثر من أساس ثقافى يؤكد به التجاوز والتخطى ،

لا الانسجام والخضوع . . . تجاوز الماضي . . . الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمنها ومكانها ، ويات من الضروري أن يزول فعلها . إن الماضي لم يمد يدهم الشاعر العربي الجديد .

إن أصحاب الحداثة في أدبنا العربي الحديث لا يرفضون التراث فحسب ، بل هم ناثرون على الواقع الاجتماعي والأنظمة السائدة ، ناثرون على المنطق والعقل ، ناثرون على كل قيمة ثابتة في كيانتنا وأهمها العقيدة ، بل هم ناثرون على كل نظام إلهي أو وضي لأن هدفهم إشاعة الفوضى باسم حرية الإنسان وفرديته المطلقة ، الحداثة كما يقول أدونيس « تجاوز الواقع أو اللاعقلانية ، أى الثورة على قوانين المعرفة العقلية ، وعلى المنطق . . . الشريعة ، من حيث هى أحكاماً تقليدية تُعنى بالظاهر . . . هذه الثورة تعنى التوكيد على الباطن ، وتعنى الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية »

وهم باطل :

إن ما يسمى بالحداثة العربية وهم باطل ، لأنها نزعة أوروبية شاذة ظهرت في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الأولى ، بسبب ما أصاب المدن من دمار ، وما حل بها من فوضى واضطراب وفقدان الإيمان لدى الإنسان . يقول برادبرى Bradbury وماكفرلين Mc Farlane في كتاب لهما عن الحداثة : « إنها الفن الوحيد الذى يلائم هذا العالم الذى فسره تفسيراً جديداً داروين وماركس وفرويد ، فن تعرض الوجود للامعقول ولانعدام المعنى ، الفن الذى جاء بعد القضاء على الحقائق العامة المشتركة ، وعلى أفكارنا التقليدية عن العلية ، وبعد اندثار الآراء المتوارثة عن وحدة الشخصية الفردية ، وبعد ظهور الفوضى التى حلت إثر تكذيب المفاهيم العامة للغة ، وإثر تحول الحقائق الموضوعية جميعاً إلى مجرد تخيلات شخصية ، إنه الفن الوحيد الذى يصلح لانهيار العقل » .

وكل هذه الظروف والتحويلات التى أشار إليها الكاتبان لم توجد في مجتمعنا ، وليس لنا بها أدنى صلة . . ونظرية دارون التى تشكل أصلاً من أصول الحداثة في أوروبا وعند من يحاكونها حَذَوَ الفعل بالفعل في عالمنا العربي المسلم ، تُفعل دور الله في عملية الخلق والتطور ، وتتعارض تعارضاً تاماً مع

عقيدتنا ، وكذلك الأمر بالنسبة للنظرية الماركسية التى تجعل للقوى المادية السلطان الأقوى الموجّه للنشاط الإنسانى ، ومثلها النظرية الفرويدية التى تسلط الضوء على العلاقات الجنسية وتجعلها متحكمه فى أفعال الإنسان وقدراته ، وكلتا النظريتين مع نظرية دارون تشكل قاعدة أساسية للحدائفة .

والحدائفة الغربية فى جوهرها - كما يقول أحد الباحثين - تقوم على معارضة ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة بمبادئها العقلانية ، ومعارضة لذاتها ، هى انفصال عن الماضى ورفض لقيمته ، وثورة على الحاضر ، ورفض لكل ما هو قائم فيه ، وتطلع إلى المستقبل دون الوصول إلى غاية .

وهذه الآراء بالفاظها ترد كثيرا فى كتابات أصحاب الحدائفة من العرب ، يقول كمال أبوديب : إن الحدائفة تقدم ، وكل تقدم انفصام عن ماض ، ورفض لما هو قائم ، ويبحث عن بديل له . أما المستقبل عنده فهو (حُلْمى جنينى لا ملامح له) .

ونعود إلى الحدائفة الغربية أو أصل الحدائفة لنستكمل ملاحظها فنجد أنها تنص على رفض الغرض فى المضمون ، وقد أدى بها هذا الاتجاه إلى تأكيد فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعى ، والجنوح إلى عالم الأحلام ، وعدم مواجهة الواقع ، الأمر الذى أدى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب Alienation والوحدة ومعاناة العذاب

ونجد هذه المعانى جميعا عند أصحاب الحدائفة من الذين يكتبون بالعربية أفكارا غربية ، يقول أدونيس : « الهدف لا مكان له فى الشعر الحق ، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة هو لا يعرفها هو نفسه ... هذا يقذف به فى جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ... هكذا يجبا بعيداً أليفا غربيا فى آن » .

ويقول أيضا : « ولهذا يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف .. لا تعود القصيدة محدودة وإنما تصبح لا نهائية . إن مجال الشعر هو اللانهاية . البديل الشعرى هو التخيل . وأعنى بالتخيل القوة الرؤيوية التى تستشف ما وراء الواقع »

وعرّفت الحداثة الغربية حركة (المستقبلين) في أول هذا القرن ، وهي الأصل الذي ترجمه أصحاب الحداثة العربية ، فقد ثارت هذه الحركة على الماضي والحاضر ، ودعت إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية ، وتحوير الكلمات من معانيها الموروثة ، والتخلص من المنطق ، وإسقاط استخدام حروف المعطف والظروف والصفات ، طلباً لحداثة اللغة ، واستجاباً للغموض ، وللجوء إلى طرق طباعية كاستعمال الألوان ، وترتيب الكلمات لا على أساس تتابعها الأفقي ، بل على شكل صور وهيئات هندسية . وقبل ذلك كله أعلنت هذه الحركة عداها للدين وثورتها على الثقافة الجارية على قوانين المنطق ، ودعا أحد شعراء هذه الحركة وهو الشاعر الإيطالي « مزينتي » إلى إحراق المكتبات والمعاهد وإغراق المتاحف . أما الشاعر الروسي « ايفجينى زامياتين » Evgeni Zamyatin وهو من أتباع الحركة نفسها ، فقد دعا إلى إحراق الكوكب الأرضي ليصير فتياناً من جديد ، وأعلن أن الأدب الضار أكثر جدوى من الأدب المفيد ، لأنه ضد الإنتروپيا Entropy وهو مصطلح فيزيائي لقياس الطاقة ، ويدل على الجمود والتكلس والسكون .

وحين نضاهى مبادئ حركة المستقبلين الغربيين بمبادئ أصحاب الحداثة العربية ، أو مبادئ المستقبلين العرب ، نجد التطابق بينهما شديداً ، فاصطلاح الثبات والتحول الذي أقام عليه أدونيس فكرة الحداثة نابع من حركة المستقبلين الغربيين وقد استخدمه الناقد رتشاردز عنواناً لبحثه : Permanence and change ويقول أدونيس في بعض كتاباته : « الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يُدرك ما لا يدركه العقل .. لقد انتهى عهد الكلمة - الغاية .. اللغة غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع والإيجاء والتوهج ، لا حد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية ، الموجودة مسبقاً في المعاجم أو على الألسنة » .

ويقول كمال أبو ديب في ذلك : « الحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكسدة محشوة بالسلطة ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوي » .

ومحاكاة لحركة المستقبلين الغربيين ، دخلت الإشارات الرياضية في النص الشعري عند دعاة الحداثة العربية ، وأشكال أخرى شتى ، فنجد الشاعر العراقي فاضل العزاوي قد جعل صورته الشخصية جزءا مهما من النص ، والشاعر المغربي محمد بنيس كتب قصيدته (هكذا حدثني الشرق) بخط مغربي وفق صورة هندسية ، واستخدم أدونيس في كثير من قصائده حروفا لا تشكل كلمات ، بل تشكل في رأيه قوة سحرية .

أما معاداة الحداثة العربية للدين محاكاة لحركة المستقبلين الغربية فتتضح بها كتاباتهم دون موارد ، فقد سبق أن ذكرنا تعريف أدونيس للحداثة بأنها « ثورة على الشريعة من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر » ، وأنها « تعنى الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء للحرية » . وعرف « الثابت » الذي يهدف إلى تدميره بأنه كل فكر متبع يرتبط بالعقيدة الثابتة وبالماضى وبالسلطة الشرعية . ومفهوم « التحول » الذي يدعو إليه هو كل ابتداء يتمثل في التمرد على العقيدة والخروج على السلطة الشرعية .

ونتحققا لمبدأ الحداثة المتمثل في (تدمير القداسة ومقازبة الخطيئة) يعبر أدونيس في قصيدته (لغة الخطيئة) تعبيرا إبداعيا ، يدمر فيه كل علاقة تربطه بالتراث ، ويمجد الخطيئة أو الصاعقة التي تنتهك القداسة ، ويقرون بين الله (جل وعلا) والشيطان أو بين القداسة في أعلى قممها والخطيئة في أحط درجاتها ، ويمحو فكرة الثواب والعقاب ويؤكد النزعة الفردية التي دعا إليها المستقبلون بجعله الإنسان سيد الكون ومركزه ، يقول :

أحرق ميراثي أقول أرضي
يُكْرَ ولا قُبور في شبابي
أعبر فوق الله والشيطان
(درب أنا من دروب الإله والشيطان)
أعبر في كتابي ..
في موكب الصاعقة المضية
في موكب الصاعقة الخضراء

أهتف : لا جنة ، لا سقوط بعدى
وأعو لغة الخطيئة

وإعلاء شأن الإنسان وجعله مركز الوجود فكرة ألح عليها أصحاب
الحدائث العربية متابعة لحركة المستقبلين الغربيين بدعوى أن الحدائث تكتشف
الذات الإنسانية ، وهذا الاكتشاف لا يتم في وعى هذه الذات ووضعها في
إطارها الإنساني الصحيح كما حددته الكتب المساوية - بإيجاد علاقة سوية بينها
وبين الخالق والكون ، بل يتم هذا الاكتشاف « في إصام اللاوعى وانسحانه
بالرغبات (المكبوتة) والشهوة المقموعة ، ثم اكتشاف الإنسان ومركزته في
الوجود بانقيار السلطة الإلهية المطلقة » .

إن الإنسان الذي كرمه الإسلام وجعله سيد هذه الأرض مع إقراره
بالعبودية لله في هذا الكون الذي تحكمه طبيعة متسقة القوانين وفقا لمشيئة الله ،
ليس هو الإنسان الذي تريد الحدائث أن يكون ، ومعنى الألوهية في الإسلام
يلقى منهم الرفض والتهجم يقول أدونيس : « الله في التصور الإسلامي
التقليدي نقطة ثابتة متعالية منفصلة عن الإنسان ، التصوف ذوب ثبات
الألوهية ، جعله حركة في النفس ، في أغوارها ، أزال الحاجز بينه وبين
الإنسان . وبهذا المعنى قتله ، وأعطى للإنسان طاقاته . التصوف يجيا في سُكْرِ
سُكْرٍ يذوره العالم ، وهذا السُكْر نابع من قدرته الكامنة على أن يكون هو والله
وإنحدا » .

خطر يعم الحياة :

إن أصحاب الحدائث العربية وفيهم النصيري والنصراني والماركسي
والوجودي تجمعهم دعوة الحركة المستقبلية للإلحاد ، هي دعوة تتفق مع
معتقدات من حددنا انتهااتهم ، فكيف يسوغ مسلم لنفسه - إن صح إيمانه -
الدخول فيها ، وهي - كما أوضحنا - لا تخص مجالات الإبداع أو النقد
الأدبي ، بل تعم الحياة الإنسانية في عقيدتها وفكرها ونظمها السياسية

والاجتماعية والاقتصادية أيضا . وليس غريبا أن يتفق كل أصحاب هذه المعتقدات على الاستعانة بالتصوف ليصبغوا به إلحادهم ، ويجعلوه ملمحا خاصا للحدائث العربية ، وهم يتخبرون من التصوف شطحاته البعيدة عن الإسلام ونزعاته الباطنية الشاذة التي تتفق مع إلهام لا وعى أهل الحدائث وابتعادهم عن المنطق والعقل .

ويخلع أدونيس على شاعر الحدائث كل صفات المتصوف الباطني فيقول : « ويتحدث الشاعر مع الحجر ، ويمتطي الهواء ، ويسير على الموج ، لا يعود يقدم لنا أفكارا بقدر ما يقدم مناخا من الحالات والمقامات .. لا تعود الطبيعة عند الشاعر عقلا ، وإنما تتحول إلى رموز وتحيل ، وهكذا يصبح الشاعر تحولا وصعودا دائمين في أقاليم الغيب » .

وإذا كنا لم نجد غرابة في استعانة أهل الحدائث العربية بحركات التصوف الباطنية الشاذة ، فلن نجد غرابة في انتهائهم إلى الماركسية والوجودية ، بل إن أدونيس زعيم حركة الحدائث العربية ربط في صراحة ووضوح (مع أن الوضوح ليس من صفة الحدائث) بين الماركسية والصوفية في قوله : « يطرح التصوف فكرة الإنسان الكامل ، ربما أمكن أن نقابلها بفكرة الإنسان الكلي في الماركسية الشيوعية ، ويمكن أن يشار في هذه المقارنة إلى تصور الحضارة والإنسان والكون في الحداث الصوفي أصلا ، لكن الذي يفعل فعله الكبير متأثر بالماركسية في الشعر العربي الجديد » .

ويدعو أدونيس صراحة في كتاب (فاتحة لنهايات القرن) إلى الماركسية قائلا إنها « الرؤيا الحديثة بامتياز » ، ويطالب بالانفتاح عليها ، وجعل سبيل الحدائث سبيل الثورة الاشتراكية . ويرى عبدالله العروى أن المنهج الماركسي قادر على أن يرودنا بمنطق العالم الحديث ، لأننا في ظل العقيدة والتراث - « فيما » يرى - لم نعش أطوار العالم الحديث المتتابعة ، ولم نستوعب بنيته الكامنة .

وتكشف خالدة سعيد - شريكة أدونيس في حياته وفكره ، في بحث لها عن أمرين يتصلان بالمفهوم الأصلي للحدثة وهما العلمانية والماركسية . أما العلمانية فتتمثل في إشادتها بفكر طه حسين وعلى عبدالرازق لأنها خاضا (معركة زعزعة النموذج بإسقاط صفة (الأصلية) فيه ورده إلى حدود الموروث التاريخي ، وتأكيدهما أن الإنسان يملك موروثه ، ولا يملكه هذا الموروث ، ويملك أن يحمله إلى موضوع للبحث العلمي والنظر ، كما يملك حق إعادة النظر فيما اكتسب صفة القداسة ، وحق نزع الأسطورة من المقدس) . وتؤكد الباحثة الحدثة الانحياز العلماني بالإشادة بكل (قطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية) .

وأما الماركسية فهي تؤصل علاقتها بالحدثة عن طريق ما تسميه بالواقع التاريخي الذي تجعل له سلطانا بديلا عن سلطان الدين والتراث ، وعن طريق إقرارها بأن ماركس نقل الميتافيزيقا (أو ما وراء الطبيعة) إلى المجتمع ، وهو نفسه ما تصطنعه الحدثة .

ويطالبنا أدونيس ، ومن معه من أصحاب الحدثة ، بعد كل ما كشفنا عنه من جذورها الخبيثة وأصولها الغريبة التي لم تواكبها في مجتمعاتنا ظروف أو تحولات كالتى واكبها في أوروبا ، بأن نصمت عنها ، وندها تسرى في كيانتنا كأنها ترياق يصح به وجودنا ، مدعيا أن الغرب لم يواجه الحدثة بالعداء بوصفها نزعة خبيثة لا تهدف إلا إلى الشر والدمار وذلك في قوله : « إن حدثة العلم في الغرب متقدمة على حدثة الشعر ، بينما نرى - على العكس - أن حدثة الشعر في المجتمع العربى متقدمة على الحدثة العلمية الثورية . هكذا تبدو الحدثة الشعرية العربية لكثير من العرب كأنها جسم غريب مستعار ، وفي هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إياها » .

وأدونيس بهذا القول يزيغ الحقائق ، فقد لقيت الحدثة الغربية معارضة عنيفة قاسية ، سواء من أصحاب الانحياز الدينى أو العلماني ، بل إن الكنيسة الكاثوليكية عهّدت الحدثة في بيان أصدرته عام ١٩٠٧ للميلاد بمُجاع

الأفكار الإلحادية ، ولم يتغير موقف العقلاء من أصحاب الدين والفكر عن هذا الموقف حتى الآن ، فقد ذكر أحد الباحثين أن « هارفي كوكس Cox » وهو أحد أساتذة جامعة هارفارد الأمريكية قد نشر مقالا في مجلة الجامعة عدد يناير / فبراير ١٩٨٤ بعنوان « الشيطان حدائي » The Devil is modernist ، تناول فيه شرور الحداثة وآثارها المدمرة لشخصية الإنسان وفكره ، وللمجتمع وبنائه .

بل نجد من أصحاب الاتجاه العلماني الشاعر الروسي « بلوك » الذي رفض الحداثة من حيث هي نظرية مدمرة ، فكتب في سنة ١٩١٤ ميلادية مقالا بعنوان (سم الحداثة) ، قال فيه إن الحداثيين ليسوا إلا تهاويل فنية ، مدارها الفراغ .

حركة الشعر الحر :

ولا بد أن نذكر هنا أن حركة الشعر الحر التي بدأت منذ نحو أربعين عاما في عالمنا العربي - برغم اختلافنا معها في اتجاهاتها - ليست متلازمة مع الحداثة ، وكثير من أقطاب حركة الشعر الحر ، وفيهم من ينتمى إلى الاتجاه اليساري ، يعارضون اتجاه الحداثة ، يقول الشاعر أمل دنقل : « ظهرت موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا في السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس ، تقرأ لهم فلا ترى واقع أفكارهم ، ولا الواقع العربي كله ، لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوبا في لبنان ، أو في المغرب ، أو في أيرلندا » .

ويقول محمود درويش إن شعر الحداثة « قد شطح شطحات بعيدة جعلت الاغتراب عن الناس إحدى السمات البارزة في العلاقة بين الشاعر والناس » .

ونرى من أقطاب حركة الشعر الحر من يتأى بفهمه عن الحداثة من

حيث انقطاعها التام عن التراث ، بل يرى المعاصرة في وضعها الصحيح من حيث توصلها مع الماضي ، يقول في ذلك صلاح عبدالصبور : « الثقافة تراث حتى متصل بين الماضي والحاضر ، متجهة إلى المستقبل » ونراه يهاجم دعوات التغريب قائلا : « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب ، هي لون من السخط على الواقع ، حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح . . . ولكننا أيضا نعرف أن مكانتنا جغرافيا هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهرا وافيا باحتياجات عصره يوما ، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب ، هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضى بتراثنا وبحاضرنا معا ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها » .

كذلك نجد عبدالوهاب اليباق يصل بين التراث والمعاصرة في وثام فيقول : « لا يمكن أن يتحقق إبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لا بد لهما من أن يمتاحا من آبار الماضي ، وأن يكتشفا كهوفه السحرية التي خيّم عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه »

الوفاق بين التراث والمعاصرة :

إن قضية التراث والمعاصرة تقوم على الوفاق والوثام ، لا على التنافر والخصام ، إذا نظرنا إليها في وضعها الزماني الصحيح ، وأقمناها على أسس عقلية موضوعية . وينبغي ألا يخيفنا وصفُ التراث بالثبات مادما نأخذ بالمعاصرة ، فطبيعة الكون تقوم على الثبات والتجدد ، ولا بد من وجود ثابت أصيل ، تطورا على بعض عناصره التحولات . ولم تكن العقيدة الإسلامية الصحيحة في أى وقت في تاريخها الطويل عقبة في طريق التقدم والتجدد ، كما يروج المبتلون من أصحاب الانتهات الشاذة ، ولم يدع الإسلام للانعزال

والانغلاق ، بل شارك المسلمون أمم الأرض حضارتها وثقافتها ، دون أن يفقدوا انتباههم الإسلامي والعربي ، فهذا الانتباه وحده هو الذي يعصمنا من فتنة الارتقاء على عتبات الغرب ومحاکاة نزعاته المنحرفة فالدين كما يقول الدكتور محمد محمد حسين : « ليس قيّداً في حقيقة الأمر ، لأنه لا يعطل العقل ، ولكنه يحفظه من الضلال ، ويلزمه أصولاً وقواعد ، هي كالسور الذي يعصم السالك في الظلام من التردى في الهاوية ، وهي مثل قوانين المنطق الذي لا يُغَيَّر التزامها حداً للتفكير ، ولكنه عصمة له . وهي مثل الدستور الذي لا يُعتبر تقيّد الفقهاء به في كل ما يقتنون حداً من سلطتهم ، ولكنه ضمان لهذه السلطة يعصمها من أن تزيغ عن القصد عن علم أو عن غير علم » .

والدين بقرآنه وسنته وأصوله وفروعه قمة التراث وذروته ، وهو شامخ بشيأته ، لا يجرى عليه ما يجرى على عناصر التراث الأخرى من الأخذ والترك ، والانتقاء والاصطفاء ، والتطور والتحول ، وهو ديباجتنا وطابع شخصيتنا . ولغتنا وميلتنا إلى الحفاظ على ديننا ، وعنصر أصيل من عناصر شخصيتنا وانتهاينا ، وسبيلنا إلى فهم تراثنا . وليس هناك أمة معاصرة لها مثل هذا القدر من تراثنا ، ونحن إذ نصله بالمعاصرة لا نعني أن نتعبده ، ونقف عنده في شئون فكرنا وحياتنا ، فنجمد في أدبنا على ما خلفه لنا الشعراء العرب في العصور التاريخية المختلفة مضمونا وشكلا ، أو ما خلفه لنا الكتاب أمثال ابن المقفع والجاحظ وبدیع الزمان ، أو نقف في علومنا عند تراث ابن سينا وابن النفيس وابن الهيثم وأمثالهم ، أو نقف في فكرنا داخل دائرة الفارابي والغزالي وابن رشد ومن هم في طبقتهم . فليس الاهتمام بالتراث معناه التوقف عنده ، أو الجمود عليه ، أو رفض المعاصرة في أساليب حياتنا الاجتماعية والعلمية والفكرية ، ولكن ما نعنيه أن تقوم بين التراث والمعاصرة علاقة جدلية تقوم على الأخذ والعطاء ولا بأس في محاولة دراسة عناصر هذا التراث - في ضوء هذه العلاقة - دراسة تاريخية نقدية للانطلاق منه والبناء عليه ، وإحيائه وتجديده .

وإذا كنا نسلم بأن العلم في نظرياته وتطبيقاته لا وطن له ولا هوية وأنا مطالبون بمتابعة التقدم العلمي في الأمم المتحضرة لتحقيق مبدأ المعاصرة ، فإننا لا نسلم بذلك في شئون الفكر ، فهو المعبر عن شخصيتنا العربية المسلمة

التي تخالف غيرها في ثوابتها وأصولها ﴿ ولو شاء ربك لجعل الناس أمة واحدة ولا يزالون مختلفين ﴾ ، بل تخالف غيرها في قضاياها ونواحي اهتمامها ، وما أصدق الزميل الدكتور محمد مصطفى بدوى في قوله عن المعنى الحقيقى للمعاصرة في الأدب ، وهو من أخص شئون الفكر الدالة على شخصية الأمة وحقيقة انتائها : « لكى يكون الأديب العربى حديثا ، يكفيه أن يكون صادقا مخلصا لنفسه ، متعمقا في تأمله لذاته ، بوصفه فردا يعيش في مجتمع بعينه ، في نقطة معينة من الزمن . أما أن يفقد الأديب العربى ثقته بنفسه وثقافته وأصالته ، وصرع لاهثا في مختلف الاتجاهات ليقضى أثر آخر البدع أو (الموضات) في الغرب ، فيقلدها ، سواء عن معرفة أو جهل ، فلا يجعله ذلك أديبا حديثا في شيء ، وإنما يجعله مجرد مقلد (لموضة) من (الموضات) الحديثة في الغرب » .

وأقول إن الإبداع الحقيقى الذى يسعى إليه الأديب الأصيل ليس نقلا لتجارب الآخرين مهما تكن قيمة هذه التجارب ، فكيف بها وهى تجارب شواذ خارجين على مجتمعاتهم ، لا يقصدون منها غير الهدم وإشاعة الفوضى وتدمير عقل الإنسان واستقراره الاجتماعى وأمنه النفسى .

إن أخطر ما يواجهه الفكر العربى فقدانه الثقة في انتبائه فهو يمثل دائما دور المتلقى وليس دور المبدع ، يتلقى ما يصنّره إليه الغرب من أفكار واتجاهات يتلقفها أصحاب النوايا الخبيثة ليروجوها بين الشباب بدعوى الجدة والمعاصرة ، فيفسدوا عقولهم ، ويحولوا بينهم وبين مجتمعاتهم التى هى أحوج ما تكون إلى بنائهم لا إلى هدمهم ، إلى عقولهم ووعيمهم لا إلى خبلهم وغيوتهم .

ويصدق الأستاذ محمد عمران رئيس تحرير مجلة المعرفة السورية حين صور في افتتاحية عدد قريب خطر فقدان الانتباء فقال : « ثمة من يفكر خارج روح الأمة ، والتفكير خارج روح الأمة يعنى التأسيس في فراغ ، يعنى بشكل ما استيراد النموذج ، يعنى بالتالى مزيدا من الاغتراب . إن مسألة الهوية هى السر في أزمة الثقافة العربية الراهنة . . هكذا يخرج العرب من زمنه ، معلقا على أفق أزمنة ليست له ، ولذلك لا يبدع ، التابع لا يبدع ، التابع يقلد .

المستلَب لا يفكر ، تأتيه الأفكار جاهزة ، فيتناولها بحكم العادة ، وتحول في
دمه بفعل العادة أيضا إلى مقدسات ، ويصير تناوله لها ضربا من الطقس .
نحن في تعاملنا مع ثقافات العالم غارس طقوسا لا حوارات ، إننا بشكل
ما ندخل صنمية القرن العشرين ، ولعلنا في نهاياته أكثر استسلاما للصنمية منا
في البدايات .

وحق ما يقوله الكاتب فإن حركة التغريب بدعوى المعاصرة تسلمت في
أول هذا القرن على استحياء وما هي ذى تنتفض قرب نهايته في استعلاء ، وقد
آن لذوى الفكر أن يكشفوا عوارها ويطفئوا نارها (فأما الزبد فيذهب جفاء
وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض) .

الفصل الثالث

هل توجد حداثة عربية؟

إن أول ما ينبغي لنا تحديده هو مفهوم الحداثة ، فليس هناك مصطلح أدبي في تاريخنا الحديث والمعاصر أشدّ بريقاً وصخباً وإثارة للخلاف من هذا المصطلح، بل إن كثيراً ممن يخوضون فيه - وفيهم مثقفون يفترض فيهم دقة الفهم والمعرفة - لا يدركون من هذا المصطلح غير معناه العام الذي يدركه غير المثقف، وهي الجدة والمعاصرة.

وما من أديب أو باحث أو قارئ عادي مهما يكن شغفه بأصالة القديم وعراقة التراث الأدبي، يحب أن يُوصف بالقديم في أسلوبه أو آرائه أو منحي اتجاهه الأدبي فالجديد دائماً له علوق بالنفس وتحبُّبٌ إلى القلب، وطرافة تتأدي إلى العقل.

وقد تسلسل هذا المصطلح في نكاء إلى حياتنا الأدبية، دون أن نستشعر غرابته أو نتوجس منه، ثم صدمتنا ظواهره الإبداعية في الشعر خاصة، فلتكرناه، ليس بالقياس إلى الماضي - كما يتهم مستكرو الحداثة - ، بل لعدم تواصلنا معه فهما وفكراً ونوقاً ، ولاته صار صناعة من لاموهبة له في الألب، المجرد من أية وسائل إبداعية ، ومن المؤسف أن يبدو الاختصاص حول الحداثة كئته اختصاص حول اتجاه تجديد عام يقاومه المحافظون على التراث، لعدم قدرتهم على فهم فلسفة العصر، أو الانفعال بتياراته الفكرية والثقافية العالمية، وهو ليس كذلك إلا في ظاهره العام الذي لا يعبر عن حقيقة ما يجري في الأعماق دون هذا السطح الظاهر. وكان هذا الاختصاص حلقاً في سلسلة الخصومات التي شَبَّ أوارها بين القدماء والمحدثين في خلال عصور أدبية مختلفة وارتبط مفهوم الحداثة في أذهان بعض المثقفين بحركة الشعر الحر، أو ما يُسمى بقصيدة التفعيلة، بحيث وقر في تصوُّرهم أن الحداثة ترخّص عروضي لايلبث أن ينكره النوق العربي. وربما ارتبط مفهوم الحداثة بما يُعرف بقصيدة النثر التي يفلو دعائها في مخاصمة العروض. والحقيقة التي لامراء فيها أننا ينبغي أن نفرق بين اصطلاحين أجنبيين ، من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة واحدة وهي الحداثة أما الاصطلاح الأول فهو Modernity الذي يعني إحداث تجديد وتغيير في المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغيير اجتماعي

أو فكري أحدث اختلاف الزمن . أما الاصطلاح الثاني فهو Modernism وهو يعني نظرية فكرية لاتستهدف الحركة الإبداعية وحدها، بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية، ووصفها باحث أوروبي بأنها زلزلة عنيفة وانقلاب ثقافي شامل، وأنها جعلت الإنسان الغربي يشك في حضارته باكملها، ويرفض حتي أرسخ معتقداته المتوارثة. وقد اختلف الباحثون الأوروبيون حول نشأة هذا الاتجاه المدمر في أوروبا، فقال بعضهم إن الشاعر الفرنسي شارل بودلير وهو من شعراء القرن التاسع عشر الميلادي هو أول من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداثه التي تقوم علي أساس أن كل ما هو مظلم منط في النظرة السائدة التقليدية التي تحكمها المعتقدات الدينية وقواعد الأخلاق العامة والأعراف والتقاليد الاجتماعية، يتحول في منظور الحداثه إلي شيء رائع مثير، وبناء علي ذلك نشأ علم جمال للقيح والخطيئة، يستهدف الإقلاص من الواقع، والوجود في حالة توتر مستمر، وتعميم التجريد في شكل التعبير، وتثوق الغامض في حد ذاته، وإيجاد لغة جديدة لاتعترف بالدلالات والمواضعات علي أساس مايسمي بكيمياء اللغة.

وذكر باحثون آخرون أن نظرية الحداثه في أوروبا ارتبطت بحركة المستقبلين التي تفجرت بعد الحرب العالمية الأولى، وتضمنت مبادئ الثورة علي الماضي والحاضر، والدعوة إلي تحطيم اللغة الشعرية التقليدية، وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة، والتخلص من العقل والمنطق، وتدمير قواعد اللغة وإسقاط استخدام حروف المطف والظروف والصفات طلبا لحداث اللغة واستجابا للفوضى. وقبل ذلك كله أعلنت هذه الحركة عداها للدين وثورتها علي كل ثقافة جارية علي قوانين المنطق.

ويُعرف واحد من أساطين الحداثه وهو روبرت بارت Barthes الذي توفي منذ سنوات قلائل الحداثه بأنها انفجار معرفي لم يتوصل الإنسان المعاصر إلي السيطرة عليه. ويقول : في الحداثه تتفجر الطاقات الكامنة، وتحرر شهوات الإبداع في الثورة المعرفية، مولدة في سرعة مذهلة وكثافة مذهمة أفكارا جديدة وأشكالا غير مألوفة، وتكوينات غريبة، وأقنعة عجيبة.

ويحدد أحد الباحثين الحداثة الأوروبية بأنها تقوم في جوهرها علي معارضة ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث، ومعارضة للثقافة بمبادئها العقلانية، ومعارضة لذاتها، هي انفصال عن الماضي ورفض لقيمه، وثورة علي الحاضر، ورفض لكل ما هو قائم فيه، وتطلع إلي المستقبل دون الوصول إلي غاية.

ولاشك في أن الحداثة الأوروبية استفادت في أصولها العامة من النظريات الشاذة التي ادعت تفسير العالم تفسيراً جديداً مثل نظرية دارون التي تنفل دور الله في عليه الخلق والتطور، والنظرية الماركسية التي تجعل للقوي المادية السلطان الاتري الموجه للنشاط الإنساني، ونظرية فرويد التي تسلط الضوء علي العلاقات الجنسية وتجعلها متحركة في أفعال الإنسان وقدراته، وفلسفة نيتشة الإلحادية ، والفلسفة المثالية التي تناهض الفلسفة العقلية، وتعتمد بالإنسان بوصفه غاية في ذاته.

ومن الواضح لنا الآن وجود فرق كبير بين مصطلح Modernity الذي يمكن لنا أن نطلق عليه اسم (المعاصرة) والذي يعني التجديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة، ومصطلح Modernism الذي يصح أن نبقى له اسم (الحداثة) وهي في هذه الحالة نظرية متكاملة ذات مبادئ تقوم علي أساس نظريات وفلسفات أخرى لها خطرها في تاريخ الفكر الأوروبي. والذي يؤكد لنا وجوب التفرقة بين الاصطلاحين أن أصحاب الحداثة يرفضون (المعاصرة) شكلاً وموضوعاً، ويرون أنها وجود في الزمن الحاضر لا يعني أي تغيير، ولا يدل علي الثورة الانفجارية التي تنقسم بها حركة الحداثة.

وقد شاع بيننا الآن اصطلاح ما يُسمى بالحداثة العربية، واتجه واحد من رواد الحداثة إلي تأصيل هذا المصطلح بحيث يبدو ضارياً بجنونه في تراثنا القديم، وهو لا يحدد - شأن المتشككين بالحداثة دون فهم صحيح للمقصود بها - أو مع الفهم وتعتمد التعمية بحيث يختلط معنى المعاصرة والحداثة - المفهوم الصحيح للحداثة ، بل يقول إنه يعتمد «علي مقاييس مستمدة من (إشكالية) القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري العربي، ومن الفكر العربي الراهن، ومن الصراع المتعدد

ونحن نعلم أن الصراع بين القديم والحديث يصير عن معنى الحياة، ومحاولة الإنسان التكيف مع بيئته ومشاكله عصره، وأن هذا الصراع يبدو واضحاً في فترات التطور الاجتماعي والسياسي وما يصاحبهما من تطور فكري، بسبب انقسام المجتمع فريقين يتبادلان الريبة والظنة : فريق ينبغ في تطوره ويقول في تصور المعاصرة، فيحاول التحلل من كل ما يمت إلى القديم، وآخر يتشبث بالماضي بكل ماله من قوة، مفضلاً الانطواء في عالمه، يجتر ماله من زاد فكري. وكلا الفريقين يخطيء في حق نفسه وحق مجتمعه عليه. فالقديم والحديث عنصران مهمان من عناصر الحياة، والعلاقة بينهما في وجه من وجوها علاقة زمنية، فالزمن يحتوي بالضرورة على ماضٍ وحاضر ومستقبل، ولابد أن تكون الحداثة متصلة بما قبلها في علاقة جدلية بين الماضي والحاضر تقوم على الأخذ والعطاء. والمجتمع المتوازن في فكره يستمد من قديمه عناصر يعيد تشكيلها وفقاً لحاضره، ومع إيجاده أشياء لم تكن موجودة. وهذه الحداثة التي نصفها هي التي اصطلاحنا على تسميتها بالمعاصرة، وقد كانت موضع اهتمام تقادنا العرب الأقدمين الذي لم يكونوا - كما وصفوا في كتابات بعض الحداثيين - عبّاد النموذج القديم، فهذا المبرد يقول: «وليس لقدم العهد يُفضّل القائل. ولأحدثان عهد يُهتضم المصيب، ولكن يُعطي كل ما يستحق». ويقول ابن قتيبة في مقدمة كتابه (الشعر والشعراء): «ولانظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، وإلى المتأخر منهم بعين الاحتقار لتأخره، بل نظرت بعين العدل على الفريقين. وأعطيتُ كلا حظّه، ووَقَرْتُ عليه حقّه. فأني رأيت من علمائنا من يستجيد الشعر السخيف لتقدم قائله، ويضعه في متخيرة. ويرذل الشعر الرصين، ولا عيب له عنده إلا أنه قيل في زمانه طوّ أنه رأي قائله، ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم، بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عبادِهِ في كل دهر. وجعل كل قديم حديثاً في عصره، وكل شرف خارجياً في لونه فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يُعدون محدثين، وكان أبو عمرو بن العلاء يقول: لقد كثُر هذا المحدث وحسن حتى لقد همت بروايته.

ثم صار هؤلاء قدماء عندنا يُبعد العهد منهم. وكذلك يكون من بعدهم لمن بعدنا كالخرومي والعتابي والحسن بن هانيء وأشباههم، فكلُّ من أتى بحسن من قول أو فعل ذكرناه له، وأثبتنا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو حدثه سنة، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعْه عندنا شرف صاحبه ولا تقدمه. كيف يُتهم نقائنا الأقدمون بتبعدهم نمونجا بعينه لايتخطونه، وهم علي هذه الدرجة من اتساع الأفق وانفساح الرؤية والقرام الموضوعية دون التحيز إلي جانب قديم ومحدث. بل كان فيهم من يدرك المعني الحقيقي للمعاصرة، فابن رشيق يروي عن ابن جني قوله : المولودون يُستشهد بهم في المعاني، كما يُستشهد بالقدماء في الألفاظ. ويعلق ابن رشيق علي هذا الرأي قائلا : والذي ذكره أبو الفتح صحيحٌ، لأن المعاني إنما اتسعت لاتساع الناس في الدنيا، وانتشار العرب بالإسلام في أقطار الأرض. ويقول في موضع آخر من كتابه (العمدة) تبين لك ما في أشعار الصنبر الأول الإسلاميين من الزيادات علي معاني القدماء والمخضرمين، ثم ما في أشعار طبقة جرير والفرزدق وأصحابهما من التوليدات والإبداعات العجيبة التي لايقع مثلها للقدماء، إلا في النثرة القليلة، والفلة المفردة، ثم أتى بشار بن برد وأصحابه، فزادوا معاني مامرت قط بخاطر جاهلي ولا مخضرم ولا إسلامي، والمعاني أبدأ تتردد وتتولد، والآن في يفتح بعضه بعضاً.

ولو نظرنا في ضوء هذا المفهوم الصحيح للحدثا بمعني المعاصرة في تاريخ الشعر العربي القديم لوجدنا تطورا واضحا في القرون الإسلامية الأولى التي شهدت تحولات أساسية في النظم السياسية والاجتماعية والفكرية، وقد شمل هذا التطور مضمون الشعر وبشكله علي السواء، وكيف لا يحدث هذا التطور وقد اتسع الفكر الإسلامي للثقافات المختلفة وتفاعل معها وتأثر بها، وشهدت القرون الإسلامية الأولى حركة فكرية خصبة تتمثل في النتاج العلمي الاصيل في شتي نواحي المعرفة الإنسانية ولاينكر ذلك غير جاهد التراث، ينظر إليه بمقياس غير موضوعي، فهذا انونيس بيني آراءه علي أساس الثابت والمتحول بفهم شاذ لهما، فالثابت عنده مايتني أحقيته علي ماخض يفرضه تفسيراً خاصاً وينفي كل من لايقول قوله، والمتحول

مايرفض أحقية هذا الثابت استنادا إلى تفسير خاص، عاملا بواقعية كونه خارج السلطة - علي تحويل المجتمع في اتجاه مايرهدف إليه (الثابت والمتحول جـ ١ ص ٢) وبناء علي هذا التفسير الشاذ ينكر أنونيس وجود تحول في المجتمع العربي القديم فهو يقول: «وَأدَّتْ ظُرُوفُ الصِّراعِ لِسَبَبٍ أَوْ لآخرٍ إِلَيَّ أَن يَظَلَّ مَنحِي التَّحَوُّلَ مَغْلُوبًا، وَهَكَذَا لَمْ يَدْخُلِ التَّحَوُّلُ فِي بَنِيَّةِ المَاجِئِ العَرَبِيِّ يَغيرُ وَيَطوِّرُ، بَلْ عَلي العَكْسِ رَأَتْهُ الفِئَاتُ السَّادَّةُ خُرُوجًا وَأَعْطَتْهُ اسْمًا يَقْصِدُ مَنَّهُ التَّخْفِيرُ وَالنَّدَمُ هُوَ البِدْعَةُ، وَسُمِّتَ اصحابُه أَهلُ الابتِداعِ والأَهْواءِ، وَحَارَبَتِ البَارِزِينَ بَيْنَهُمُ بالتَّشْهيرِ والظُّعْمِ، وبِالسَّجَنِ وَالقَتْلِ، وَقَضَتْ أَخِيرًا عَلي كُلِّ اتِّجاهٍ مَبْدِعٌ، وَكانَ ذَلكَ إِيْذاًنا بِانطِفاءِ التَّوَجُّعِ الجَدليِّ دَخلُ المَاجِئِ» (ج ١ ص ٢٦). وهذا القول بعيد تماما عن الحقائق التاريخية والموضوعية، زاهر بالأخطاء والمغالطات، فالتطور الفكري في المجتمع العربي المسلم امر واقع لا يحتاج إلى إقامة الدليل، وفي ضوء تاريخنا الأدبي نقول: إن بزوغ فجر الإسلام في الجزيرة العربية قشع كثيرا من الأفكار السائدة في المجتمع الجاهلي، فحينئذ لم يبق من القيم والقيم والسياسات البشرية وكان الشعراء الذين أسلموا يمثلون تيارا قويا في اتجاه التغيير من شأنه إذا قورن بالشعر الجاهلي، ذلك أن معاني الإسلام وقيمه قد توافقت إلى هذا الشعر في موضوعاته وأفكاره، وهو نظرنا في أشعار المديح التي توجه بها الشعراء إلى الرسول صلى الله عليه وسلم نوجدنا فيها تحولا واضحا، عن عهد المضمون الإسلامي وصباغته الفنية، فهذا العباس بن عبد المطلب يقول:

مُسْتَوْدَعٌ حَيْثُ يُخَصَّفُ الْوَرَقُ	مَنْ قَبْلُهَا مَبْنِيَةٌ فِي الظَّلَامِ وَفِي
وَلَا مَضْفَةٌ وَلَا عِشْقُ	ثُمَّ هَبَطَتِ الْبِلَادُ لِابْشِرِ أَنْتَ
الْجَمُ نَسْرًا وَأَهْلُهُ الْفِرْقُ	بَلْ تُطْفَأُ تَرْكِبُ السَّفِينِ وَقَدْ
إِذَا مَضَى عَالَمٌ بِسَدَا طَبَقِ	تَنْقَلُ مِنْ صَالِبٍ إِلَيَّ رَحِمِ
خَنيفَ عِلْيَاءَ تَحْتَهَا النُّطْقُ	حَتَّى احْتَوَى بَيْتَكَ الْمَهْمِيمُ مِنْ
وَضَاعَتْ بَنُورُكَ الْأَفْقُ	وَأَنْتَ لَمَّا وَلَيْتَ أَشْرَقْتَ الْأَرْضَ
النُّورَ وَسَبِيلَ الرَّهْطِادِ نَخْرَقُ	فَنَحْنُ فِي ذَلِكَ الضِّيَاءِ وَفِي

هل يوجد في الشعر الجاهلي مثال واحد يشبه هذا المديح ولو من بعيد ؟ ألا يمثل هذا الشعر تحولا في القيم الاجتماعية والفكرية، وتغيرا في المضمون الفني ؟ إن الشاعر تحدث عن بداية خلق محمد صلي الله عليه وسلم في الجنة قبل أن يوجد الإنسان في الأرض، وقد ظل سرا في ضمير هذا الكون ينتقل من جيل إلى جيل بشيرا بالخير ونظيرا بهدم الأوثان، حتي كان مولده نورا أشرقت به الأرض هداية ورشادا. أليس هذا الشعر حدثا بمفهوم الجدة والمعاصرة.

وإذا كان عمر بن الخطاب رضي الله عنه قد أراد أن يوجه الشعراء في عصره بعيدا عما ألفوه من التشبيب الصريح، فقد أسهم في توجيه الشعراء إلى الرمز والكناية فالتشبيب انفعال يعتلج في صدر صاحب ولابد له أن ينفضه، وقد رأينا شاعرا غز لا مثل حميد بن ثور يتخذ طريقا جديدا في التشبيب فيرمز بشجرة إلى من يريد التشبيب بها ويجعلها ندية وارفة الظل تروق علي كل الأشجار وتزيد عليها بهاء، ولا يلبث في آخر الأبيات أن يكشف عن خبيثة نفسه فيصرح بأنه يعلل نفسه بالسرحة ولكن أعين الرقباء راصدة له، يقول :

أبي الله إلا أن سرحة مالك .. علي كل أفنان العضاء تروق

فياطيب رباها ويابرذ ظلها .. إذا حان من حامي النهار وديق

فلا الظل من برد الضحي تستطيعه .. ولا الفئ من برد العشي تنزوق

فما ذهبت عرضا وما فوق طولها .. من السرح إلا عشة ومسحوق

وهل أنا إن عللت نفسي بسرحة .. من السرح موجود علي طريق

وإعل حديث حميد في قصيدة أخرى عن العمامة كان رمزا آخر اتخذه ليبت ذات نفسه، ويكشف عن وجهه فهو يقول:

وما هاج هذا الشوق إلا حمامة .. دعت ساق حر ترحة وترنما

مطوقةً طوقاً وليس بحلية .. ولا ضرب صواغ بكفيه درهما
تبكي علي فرخ لها ثم تقضى .. مؤلهة تبني له الدهر مطعماً
تؤمل منه مؤنسا لانفرادها .. وتبكي عليه إن زقا أو ترتئماً
عجبت لها أني يكون غنائها .. فصيحاً ولم تفقر بمنطقها فما
فلم أر محزوناً له مثل صوتها .. ولا عربياً شاقه صوت أعجماً
كمتني إذا غنت ولكن صوتها .. له عولة لو يفهم العود أرمماً

وفي هذه القصيدة التي لانجد لها نظيراً في الشعر الجاهلي لايتخذ حميدُ أسلوب الرمز فحسب، ولكنه يخلط مشاعر نفسه بإحساس الحماة في براعة فنية بحيث نحس مشاركة وجدانية بينهما.

وإذا انطلقنا من عصر صدر الإسلام إلي عصر بني أمية سنجد في أكثر من ناحية تطوراً في مضمون الشعر وشكله الفني من حيث اللغة والصورة والأسلوب، خضوعاً لمبدأ المعاصرة أو الحداثة بمفهومها الطبيعي، وإن نجد مايدعيه أدونيس من الجمود أو وجود نزعة استبدادية تقف حائلاً بين التطور، أو التعبير عن العصر وقضاياها الأساسية، فقد كان مجال القول متاحاً لكل شعراء المذاهب السياسية والفرق المذهبية، وكان الكميت بن زيد الأسدي يستخدم الشعر للاحتجاج لمقالة الزينية مستعيناً بكل مايملك من وسائل الجدل والإقناع، وكان الخوارج يعرضون في أشعارهم مذهبهم ويتحدثون عن معاركهم، وكذلك فعل المرجئة كما نرى في شعر ثابت قطنه. وتطور شعر التفرز العفيف والمفحش في مضمونه وشكله علي السواء تطوراً يتحقق فيه معنى المعاصرة والتحول الاجتماعي. ثم شهد القرن الثاني للهجرة انفتاحاً علي الثقافات الأجنبية بما فيها من خير وشر، وتغيرت البنية الاجتماعية في

تركيبها الجنسي والديني، وظهرت تيارات فكرية خبيثة تدعو إلى إشاعة الانحلال في المجتمع، تصدى لها المسلمون حفاظا على عقيدتهم بل كيانهم ووجودهم. وفي خضم هذه التحولات كان الشعر يتطور ليواكب عصره فكرا ورؤية، وكانت تتمثل فيه كل الاتجاهات والمذاهب السياسية والفكرية والفنية، فكان بعض الشعراء يفتحون باب الإباحة للتعبير الحر عن مختلف نوازح نفوسهم وشهواتها، فيذهبون بعيدا في ذلك إلى حد التعهر والإلحاد، وفي الوقت نفسه نجد آخرين يعبرون عن دواعي الخير والفضيلة في مجتمعهم وفي النفس الإنسانية، فكان أبو العتاهية وأمثلة يدعون إلى الزمادة والتعفف ويوجهون نقدا اجتماعيا عنيفا لكل أوجه الفساد والانحلال في مجتمعهم.

وقد اصطدمت حركة المعاصرة في القرن الثاني بعمود الشعر العربي القديم، وأعان على ذلك وجودُ الشعراء المولدين الذين ينتمون إلى أصول أجنبية امتزجت بالعرب، وكان معظمهم يحتفظ بثقافة لغته الأصلية إلى جانب ما اكتسبه من اللغة العربية وثقافتها، فامتزجت الثقافات في نفوسهم امتزاجا قويا. وتولدت منه روحٌ جديدة لانتظر إلى التراث الشعري القديم نظرة التقديس والرهبة التي كان العربي الأصل مقيما عليها، ولم تعد تلك القوالب الجاهلية القنينة بما فيها من رنة خطابية قوية وجزالة وألفاظ تملأ الفم وتقتحم السمع تصادف هوي في نفوس هؤلاء المولدين لو تربطهم بماطفة ما، وكذلك انعدمت الألفة العاطفية أيضا بين هؤلاء الشعراء الجدد ومعالم الحياة العربية الجاهلية بما فيها من أطلال ونؤي وبعر الأرام، وقد ابتعد معظمهم عن القصائد المطولة ومالوا إلى المقطعات القصيرة التي تحدّها فكرة واحدة. واختاروا لصياغة شعرهم لغةً قريبةً من لغة الحياة اليومية، وساروا في ذلك خطوة أخرى بعد التجديد الأسلوبى الذي ظهر في شعر الغزل في الحجاز خاصة، وكان يجنح إلى البساطة والرفقة بتأثير ترف الحياة الاجتماعية وما تظلمها من إقبال في بعض البيئات على الموسيقى والفناء. روى عن الخليفة الهادي أنه أنشد قول الشاعر:

واستقلت رجالهم .. بالرُّبَيْنِيَّ شرعا

فقال : كنت أشتهي أن يكون هذا الغناء في شعر أرق من هذا ، انذهبوا إلي
يهصف الصيقل حتي يقول فيه ، فقال يوسف :

لاتلمني أن اجزعا .. سيدي قد تمنعا

وابلاني إن كان ما بيننا قيد تقطعا

ولم يكن موقفُ أبي نواس الرافضُ لبكاء الأطلال في مطلع القصيدة غير تأكيد
لفهم المعاصرة يدلنا على ذلك قوله :

مالي بدار خلت من أهلها شغل .. ولاشجاني لها شخص ولا طلل

لا الحزن مني برأي العين أعرفه .. وليس يعرفني سهل ولا جبل

لا أنعت الروض إلا مارأيت به .. قصرا منيفاعليه النخل مشتمل

بل إن بشار بن برد يؤكد هذه المعاصرة بالسخرية من بكاء الأطلال لانشغال
الفكر بما هو أعمق وأخطر يقول :

كيف يبكي لحبس في طلول .. من سبيكي لحبس يوم طويل

إن في البعث والحساب لشغلا .. عن وقوف برسم دار محيل

وقد أراد المولون من شعراء العصر العباسي تحقيق المعاصرة بإحداث تجديد
داخل الدوائر الخيلية أو بالخروج عليها ، وبالتنويع في القافية أو إرسالها ، ويقول أبو
الملاء المعري في ذلك إن المولدين استحدثوا المقتضب والمضارع وأن الخليل
سجلهما وليس لهما أصل في الشعر القديم. كذلك نرى رزين بن زنودد يحاول أن
يخرج علي البعد العربية المعروفة. وطول بنا الحديث إذا مضينا في رصد ظواهر
التطور والتحول في حياة الشعر العربي حتى القرن الخامس الهجري، فقد شهد

هذه القرون ازدهارا عظيما لقي الشعر فحسب ، بل في النثر بأنواعه المختلفة . ومن الغريب أن زعيم الحداثة بمعناها الفكرى - وهو أنونيس - حين تصدى للثابت والمتحول في الثقافة العربية الإسلامية بحسب مقاييسه المختلطة ونظراته غير الموضوعية التي جعل منها قوالب تحدد المفاهيم في أطرها الضيقة ، أضرب عن النثر إضرابا كاملا ، كانه لا يستحق أن يُصنع باتهام الثبات والجمود .

ولا يعترف أنونيس بحركة التحول في حياة الشعر العربى ولا في الثقافة العربية الإسلامية بوجه عام علي أساس «أن الإنسان كذات مفردة لم يكن موجودا في هذه الثقافة» (الثابت والمتحول جـ ١ ص ٥) . وهو يتجبح بقوله إن مظاهر وعي القرية والتفرد - الاعتراف والبوح ولم نعرف في الأدب العربي فتاجا يسدر عن ذلك ، لأن التاريخ العربي هو تاريخ السلطة /النظام .

وعذا انكلام ترديد لما لدهاء بعض المستشرقين الذين لم يغفروا في أعماق أدبنا العربي الذي أثلث الشعراء فيه ذاتيتهم ومبروا عن تضامهم الإنسانية في لحظات بوح إبداعية تهز الوجدان ، ونعرف قصائد لأبي يعقوب الخرمي وصالح بن عبد القدوس وغيرهما تسجل المشاعر العميقة إزاء مأساة نقد البصر ، وهذا لأبي الشمقمق قصائد يسجل فيها مأساة فقره وسوء حظه الذي يقول فيه :

لو ركبْتُ البحار صارت فجاجا .. لا ترى في متونها أمواجا

لو أنى وضعتُ ياقوتة حمراء في راحتي لصارت زجاجا

ولو أنى وردتُ غنبا غراتا .. عاد لاشك فيه ملحا أجاجا

وكيف لم يعرف الشعر العربي الاعتراف والبوح ونحن نقرأ هذه اللوحة الزاخرة بالمشاعر الإنسانية لأبي فرعون السامسى :

وصيبه مثل فراخ الفجر .. سود الوجه كسواد القدر

جاء الشتاء وهم بفجر .. بغير قصص وبغير أزد

حتى إذا لاح عمود الفجر . وجاني الصبح غوت أسرى
وبعضهم ملتصق بصدري .. وبعضهم منحجر بحجري
أسبقهم إلي أصول الجدر .. هذا جميع قصتي وأمرى
فارحم عيالي وتول أمرى .. كُنْتُ نفسي كنيةً في شعري
أنا أبو الفرواحم الفقر

أليس هذا هو التراث الذي عرف الحداثة بمعنى الجدة والمعاصرة في مضمونه
وشكله الفني علي السواء؟!

ولكن أصحاب نظرية الحداثة لا يلتفتون إلى هذه القيم الفنية الرفيعة في التراث،
إما جهلاً أو تجاهلاً وينكرون وجود حداثة عربية، لأنهم أعدوا قوائم جاهزة يريدون
أن يفرغوا فيها رؤيتهم السقيمة المفرضة، فهذا الأب بولس نويأ أستاذ أدونيس يرسم
له الطريق المعوج للحداثة فيقول: «الرؤيا اللبينية هي السبب الأصلي في تغلب المنحى
الثبوتى علي المنحى التحولى في الشعر، أو بعبارة أخرى إن النظام الشامل الذي
خلقه الدين كان العامل الأساسى الذي جعل المجتمع العربي في القرون الثلاثة
الأولى يفضل القديم علي الحديث» ولم أر جهلاً بالتراث وتجنياً علي الواقع أخطر من
هذه المقولة لرجل يفترض أنه باحث قبل أن يكون مسيحياً متعصباً ضد الإسلام.
وكيف يمكن أن ينظر إلى التراث نظرة موضوعية صحيحة وهو يقول «إن التراث هو
بمثابة الأب، ونحن نعلم منذ فرويد أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق
شخصيته إلا إذا قتل أباه، علي الإنسان العربي أن يميت تراث الماضي في صورة
الأب لكي يستعيده في صورة الابن».

ويقتفي التلميذ خطى أستاذه فيقول (ص ٢٢) «لا يمكن أن تنهض الحياة للعربية
ويودع الإنسان العربي إذا لم تنهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربي، إلا إذا
تخلص من المبني الدينى التقليدي الاتباعي»

ويَقَعُ أوديس من كل مظاهر الحداثة الإبداعية في إطار التحول الصحيح الذي يصل الماضي والحاضر والمستقبل، فلا يعترف بالتحول إلا من خلال الحركات الثورية السياسية والمذهبية، وظواهر السقوط عند الملحد من رفضوا النبوة تمسكا بالعقل في زعمه، والتيارات الباطنية عن إبداعية وصوفية، وكل ما من شأنه أن يكون تمردا على الدين والنظام وتجاوزا للشرعية.

وهو يرى حداثة في الشعر الجاهلي لأن «الإنسان فيه لا الله هو مقياس الأشياء». ويخص شعر الصعاليك بالإعجاب لأنه خروج على القبيلة «بهيمة السائدة». وأمر القيس وطرفة بن العبد رمزان للحداثة لأنهما في رأيه عسودجان لفرق السادة القبيلة : الأول يهدم نظام القيم بممارسة فن «القيم» في «القبيلة» والثاني يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن فؤاد إقامة نظام جديد وعلاقات جديدة.

ومثل هذه الأقوال التي لا أساس لها من الصحة والواقع ، بل هي أوهام تعيش في عقل صاحبها ، تهدف إلى تمثيل ماركس مقيما في الجزيرة العربية في العصر الجاهلي. أما الصعاليك فهم ماثلون في كل عصر وكل بيئة، ونادرا ما يكون الصعلوك في العصر الجاهلي عربيا حرا، فهو دائما من العبيد أو التوالي، ولا يمكن خليما فقد صلاته بقبيلته . ومن الطبيعي أن يقترب في هؤلاء الصعاليك الإبداع من الحداثة بدرجة الرقي ومرارة الفقر، فيطالبون بحقوقهم المشروع في الحياة، ونحس في فهمهم درجة عالية من عزة النفس وقوتها وتعقفا عن الصفائر والندايا. ولم يكن عرو فيلسوفا ثائرا يهدف إلى إقامة نظام جديد في المجتمع، بل كان يريد لهذه الفئة المنبوذة من المجتمع العدالة وحق الحياة. ووضع نقادنا الأقدمون أمرا القيس باتجاهه إلى التعمر في شعره في وضعه الطبيعي الصحيح حين قال ابن سلام «فكان من الشعراء من يتأله في جاهليته ويتخف في شعره ولا يستبهر بالفواحش ولا يتهم في الهجاء» ومنهم من كان يعنى على نفسه (أي يشهر نفسه بالفواحش) ويتعمر وقد ضرب مثلا للمؤرخ الأخير بأمره القيس والأعشى. وأكد ابن سلام استمرار هذا التيار في العصر الإسلامي قائلا: وكان الفرزدق أقول أهل الإخلاص في هذا الفن فإين

ما يديه أشخاص الدعاة من أن امرا القيس كان يهدم نظام القيم بممارسة فريضة

وعلى هذا النمط من المغالطة والخطأ والمبالغة يتناول دعاء الدعاة العربية الأئمة
العربي القديم منكرين فيه الدعاة الصحيحة، مدعين حداثة غريبة تقدم على الأصول
الفكرية الأوروبية التي سبق أن أشرت إليها . وهم لا يكتفون بذلك ، بل يفسرون
الظواهر الفردية الشاذة التي توجد في كل بيئة وعصر ، علي أنها رموز للدعاة
بوصفها تمردا وثورة وخروجاً علي العقيدة والنظام والإلف والعادة، ويجعل أودنيس
في الثابت والمتحول بعض المواقف الفردية للشعراء تياراً عاتياً للتمرد، منهم أبو
محمّد الثقفي لأنه أسمر علي شرب الخمر برغم تحريمها، والصلبية لأنه (رقيق
الإسلام لقيم الطبع)، وأبو الطامحان القيني لأنه كان فاسقاً خبيث الدين في الجاهلية
والإسلام. وضابي بن الحارث البرجمي لأنه أول شاعر عربي أشار إلي العلاقة
الجنسية بين المرأة والكلب، وسحيم عبد بني الحساس فجوره وصراحه الجنسية،
وما لنجاشي الحارثي فله منزلة خاصة في الدعاة لأنه جمع بين سوتين : التمرد
الأخلاقي والتمرد السياسي علم سيادة قريش . وشبيل بن ورقاء لأنه أسلم إسلام
نصر، والأحوص لأنه كان يزعم باللبنة والزنا . ولأنه أعلن اللذة مبدأ للحياة في قوله :

وما العيش إلا مائل وتشتهي .. وإن لام فيه نو الشئان وقتدا

والوليد بن يزيد مكانة رفيعة في الدعاة ، لامن أجل القيم الفنية الجديدة في
شعره ولكن لأنه (مزج بين ممارسة الخلافة وممارسة اللذة بمختلف أشكالها)

ويقول أودنيس : يؤسس شعراً عمر بن أبي ربيعة ماتمکن تسفيهه بالزعة
الشهوية أو الإباحة في الشعر العربي، وهو في ذلك يتابع ما بدأه امرأ القيس. إن
شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة علي المحرم بينما
أو اجتماعيا، وفي هذا تكمن الثورة علي التقاليد الاجتماعية البينية.

فإذا انتقل أودنيس إلي الشعراء الموالين وجد فيهم الأصل الأول لما يديه
بالتحول وهو - كالعادة - لا ينظر إلي ما أحدث بشار من تجديد يتحقق به معنى

المعاصرة، ولكن الذي يعنيه منه، ما يبالغ فيه ويدعيه علي بشار أنه (رفض التقاليد الاجتماعية السائدة مُشككاً فيها تارة، ساخراً منها تارة ثانية، وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها معلناً عقيدته الخاصة ويشتر باللذة وإباحيتها).

أما أبو نواس فهو (يتجاوز التقليد ورموزه القديمة) وهو (يلبس فيما يُشكّل صورة العالم قناع المجون، والخمرة هي له بؤرة التحولات، إنها الرمز - المفتاح » والمجون عند أنونيس (يطهر ويحرد) وحديثه عن أبي نواس رمزا للحداثة بمعناها الفكري، لايمت إلي أبي نواس بأنى صلة، فهو شاعر مفهوم بينيه برؤيته الخاصة ولايرتبط بالواقع التاريخي بأنى ارتباط.

وموقف الحداثيين من أبي تمام يسير علي منهجهم غير الموضوعي، فهم ينسبون إليه ما ليس فيه، ويبالغون مبالغة شديدة في تطبيق أصول الحداثة بمعناها التكري علي شعره فهو في رأيهم قد «استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحي بأكثر من معني لأنه أفرغها من معناها المألوف وخلّصها من الحتمية وأسلمها للاحتمال، وإنه غيّر النسق المألوف العادي لتركيب الكلمات، وحذف ولم يترك مايدل علي ما حذفه، وابتكر معاني بعيدة وصيغا غير مألوفة، وأنه - ويشاركه في ذلك أبو نواس - قد خرج من التعبير العادي إلي التعبير الفني، أي من الحقيقة الواقعية إلي التخيل المجازي.

إن الحداثيين قد أطلقوا علي أبي تمام «مالارمي العرب» ومالارمي من رواد الرمزية المفرقة في القموض، وهم بحديثهم عن أبي تمام يريدون أن يخلعوا عليه شخصية مالارمي، وأبو تمام في واقع شعره بعيد تماماً عنها، كذلك أطلقوا علي أبي نواس (بودليير العرب) وشارل بودليير هو أول من قدم في مجال الأدب صياغة نظرية الحداثة التي تقوم علي أساس استحداث علم جمال الخطيئة والقبح - كما سبق أن أشرت - والصلة بينهما واهية تماماً ، فأبو نواس برغم خمرياته ومجونه، لايمرد علي تراثه ولغته، وله شعره الذي يلحن فيه الخطيئة، ويملك بدمعه طلباً للعفو، والشعر العربي الحق يتجاوز الحقيقة الواقعية إلي التخيل المجازي ولا يقتصر ذلك علي شاعر

هذه آخر، وتلك حقيقة لا تغيب إلا عن جاهل أو متجاهل. كذلك الأمر بالنسبة لغنى اللغات في الشعر، والبراعة في استخدام الذكر والحذف والتقديم والتأخير وغير ذلك من دقائق الجمال الفني في الأسلوب التي ضممها علم المعاني، وهو العلم تأسسه الذي غالب أدونيس في كتابه (مقدمة للشعر العربي). بإلفائه بدعوى «تحرير اللغة من تقاليس نظامها البراني والاستسلام لمداهم الجواني».

وبك الجن الحمصي الذي قتل زوجته لشكوك ظالمة يتحول عند أصحاب الحداثة إلى صاحب خطيئة مجدة تسعى إلى جوهر الشخص الإنساني، ويقرن ذلك أدونيس بإنكاره للبعث «وفي سبيل ذلك يوطن نفسه مختاراً علي دخول نار الأبدية».

ولم يكن الشعراء وحدهم هم الذين عول الحداثيون علي «مظاهر انحرافهم وشذوذهم، وفسروا مواقفهم وأشعارهم في ضوء أصول الحداثة الفكرية بحيث وجدوا في اتجاه هؤلاء الشعراء «ما يزلزل القيم الموروثة سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية» علي حد قول رائدهم بل وجدوا بغيتهم في الثورات السياسية والمذهبية والحركات الباطنية والإلحادية، فتورة الزنج التي امتدت خمس عشرة سنة (كانت في أساسها ثورة فقراء مسحوقين علي أسياة طغاة ظالمين) وذلك في منظور الحداثة الذي تشكل الماركسية جزءاً ثابتاً فيه. ووجدوا في الحركة القرمطية اتجاهها إلى الاشتراكية وعودة الإنسان فيها لذاته.

وتعلي الحداثة من شأن ابن المقفع بدعوي أنه (من أوائل الذين وقفوا من الدين موقفاً عقلياً فانتقد الدين بعمامة، ورفض الإسلام، فانتقد القرآن وما فيه من عقائد، وتصوره لله والرسول» (الثابت والمتحول جـ ٢ ص ٧٢).

وهذا الموقف الإلحادي الذي تطلي الحداثة من قيمته يتعاظم عندهم بوصوله إلى ابن الزلوذي وجابر بن حيان ومحمد بن زكريا الرازي بسبب آرائهم الملحدة الجاحدة كما يتعاظم بالنسبة للصوفية الباطنية التي تعد من ركائز الحداثة في نظريتها المنقولة عن الغرب يقول أدونيس في ذلك (الثابت والمتحول جـ ٢ ص ٩٦)

«السطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع، ولهذا فإن من صفات التجزئة الصوفية الغرابة والتخيل واللامعقولة .. السطح صفة البكارة الغوية يلبسها النطق، إنه غيبوبة عن اللغة - الاصطلاح شأن التصوف الذي هو غيبوبة عن العالم - الاصطلاح، إنه باطن اللغة الموازي لـ «باطن الإلهية» كما أن باطن الإلهية لانتهائي، فإن باطن اللغة أو السطح يوحى بأبعاد لانتهائية، إنه اللغة فيما وراء اللغة».

وهكذا نرى أن ما يسمى بالحدائق العربية في القديم حدثت حقيقة بمعنى المعاصرة والجدّة، وكل شاعر عربي كان صادقاً في تعبيره عن نفسه، أميناً في تأمله ذاته، بوصفه فرداً يعيش في قلب مجتمعه، يحس نبضه وفكره، في إطار زمانه، «الله» ويصل بفنّه وروايته الإبداعية إلى عقول معاصريه وقلوبهم، فهو شاعر الحدائق دون أدنى شك. أما الحدائق التي تعني نظرية ذات جذور ضاربة في الفلسفات والمذاهب والنظريات الأوربية فهي ليست حدائقاً عربية بأي وجه من الوجوه، سواء في القديم أم الحديث. وقد رأينا محاولة فرضها على القديم في عهد لاطالبي تحية، أما في العصر الحديث، فنجد جبران خليل جبران (١٨٨٢ - ١٩٣١) يمهّد للحدائق الغربية كي تستنبت في أرضنا العربية حين يفلو في تقدير مهمة الشاعر في الفكر الرومانتيكي فيجعله نبياً، ويرى الخفي المحجوب ويلبى نداه بل يسمع أسرار الغيب، والمعلوم عنده ليس إلا مطلباً للمجهول، ثم تراه يفتح إلى الدعوى الباطنية، ويؤشيد بالشاعر الميتافيزيقي «ولهم بليك» قائلاً «إن يتسنى لأي امرئ أن يتقهم بليك عن طريق العقل فعالمه لا يمكن أن تراه إلا عين العين، ولا يمكن أن تراه العين ذاتها».

وبهذا المفهوم الباطني نفسه يقرن بين النبي والمجنون، ولهذا يقول عن المجنون (أود أن لرتقع بحياتي إلى مستواه)، وهو يرى في الجنون (الحرية والنجاة معا)، وهو «انجذاب إلى عالم غريب بعيد»، وهو في هذا الكتاب (المجنون) يدعو إلى هدم المعتقدات والأفكار والقيم، كما يدعو في كتاباته الأخرى إلى الثورة الشاملة التي تهدم الماضي بكل ما فيه من تراث.

وبفخر أمونيس يلحمة جبران بوصفه من رواد الثورة الجنسية للمعاصرة وينقل

من رسالة له بلى «أفاق الحرية الجنسية ستوسع بحيث سيجيء يوم تترك فيه العلاقة بين الرجال والنساء حرة فعلاً، ويكونُ بوسع الرجل فيه أن يقول للمرأة : هل لك أن تعرفيني جنسيا لمدة ثلاث ساعات ومن بعدها لايتعرف واحدنا علي الآخر من جديد».

وإذا كانت هذه الاتجاهات المدمرة كانت بداية ولوج الحداث في عالمنا العربي المسلم فكيف تكون نهايتها الماثلة لنا في هذه الأيام، إنها كما يقول أحد روادها: تجاوزُ الواقع، أو اللاعقلانية أي الثورة علي قوانين المعرفة العقلية، وعلي المنطق وعلي الشريعة، من حيث هي أحكام تقليدية تعني بالظاهر.. هذه الثورة تعني التوكيد علي الباطن، وتعني الخلاص من المقدس والمحرم وإباحة كل شيء الحرية».

وما من حرف واحد كتبه من يدعون وجود حداث عربية إلا كان له أصله الغربي، ويعترف بذلك أونيس قائلا (الثابت والمتحول جـ٢ ص ٢٧٠) :«لانتقد أن نفصل الحداث العربية عن الحداث في العالم». وليس هناك في واقع الحال مايسمي «حداث عربية» بهذا المفهوم فنقل الأفكار والمذاهب والفلسفات البعيدة عن انتمائنا ووجودنا، وعقيدتنا وشخصيتنا، ومجتمعنا وفكرنا إلي لغة عربية، وهي في الغالب لغة سقيمة كسيحة، لايتيح لنا - حتي من منخل الأمانة العلمية - أن نجعلها عربية.

فإن الدرهم المضروب باسمي ... أحب إلي من دينار غيري

فكيف إذا كان الدينار زائفا، أليس من حقنا أن نمنعه من التداول ونضرب علي أيدي مزيفيه ومروجيه.

الفصل الرابع

الحداثة والحساسية الجديدة ، هل انفجرت سامرها

ليس هناك مصطلح أدى أشد غموضا وإبهاما من مصطلح (الحداثة) الذى شاع فى الفكر الغربى منذ أكثر من قرن ، بل إن باحثا أوروبيا يقول : إن القرن التاسع عشر هو التاريخ المناسب لظهور الحداثة فى باريس ، ويحدد عام ١٩٠٠ ، بداية لها نتيجة انتشار الحركة البوهيمية ، ثم يجعل دروتها فى الفترة مابين عامى ١٩١٠ م إلى ١٩٢٥ م .

والسبب فى غموض هذا المصطلح تعدد مفاهيمه ، حتى إن أحد الباحثين ذكر أن مفهوم الحداثة تحدده جغرافية المكان الذى نعيش فيه فالحداثة فى فرنسا تختلف فى مفهومها عن الحداثة فى ألمانيا ، أو إنجلترا ، أو روسيا ، أو غيرها من البلدان الأوروبية ، أو أمريكا التى انتقلت إليها عدوى الحداثة .

ولا شك أن جغرافية المكان ترتبط ارتباطا وثيقا بالمصادر التى أمدت احداثة بمضامينها ، وهى مصادر متعددة يرجع بعضها إلى تفسيرات « ماركس » ، وبعضها الآخر إلى نظريات « فرويد » أو « دارون » ، كما ترجع أيضا إلى الوجودية ودعوتها إلى العبث واللا جدوى . ويربط « إدمون ولسون » وكذلك « بلورا » بين الحداثة والرمزية ، ويتسع مفهوم الحداثة عند نقاد آخرين فيرون أن مصطلحها يستغرق مجموعة من الحركات والمذاهب الأدبية التى نشأت لتحطيم الواقعية والرومانسية على السواء مثل الانطباعية Impressionism ، وما بعد الانطباعية Post-Impressionism ، والتعبيرية Expressionism ، والتكيفية Cubism والمستقبلية Futurism ، والرمزية Symbolism ، والتصويرية Imigism ، والدادائية Dadaism ، والسريالية Surrealism ، ومهما اختلفت مفاهيم الحداثة تبعا لاختلاف مصادرها من

الأفكار والنظريات ، والمذاهب التي ولدت متعاقبة ، واختلاف أماكنها التي استقت مفهوم حدثها من بعض تلك المصادر دون بعضها الآخر ، نجد اتفاقاً على مبادئها : وهى الاقتحام والنفور من كل ماهو متواصل . وأنها فى امتدادها الزمنى أو الجغرافى لا تزال تمتلك القدرة على الاستفزاز وإثارة الجدل ، وأدبها غير واقعى ، وخال من المضامين الإنسانية . يركز على القضايا الأسنوية والشكلية بدعوى النفاذ إلى أعماق الحياة ، وأنها فن تحطيم الأطر التقليدية والشخصية الفردية ، وتبئى رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد .

وقد ثبت « هرمان بار » — وهو من أهم الحداثيين فى النمسا — أربعة معان للحدثة فى كتابه (دراسات نقدية للحدثة) هى :

- (١) فن الأعصاب .
- (٢) السعى وراء كل ماهو غير مهذب ومتصنع لا يمت إلى الطبيعة بصلة .
- (٣) التشوق العارم إلى التصوف والغموض .
- (٤) العواطف غير المقيدة .

ويعلق أحد النقاد على هذه المعانى بقوله إنها كلها قريبة من فكرة (الانحطاط) Decadence وهو من المذاهب التي أثرت فى الحدثة .

وإذا تتبعنا مواقف النقاد الأوروبيين الكبار من الحدثة وجدنا معينا لا ينضب من التهجم على أهدافها ورفض مبادئها . فهذا « هربرت ريد » فى كتابه (الفن الآن) يقول : شهدت الأزمان السالفة كثيراً من الثورات الفنية فكل جيل جديد جاء بثورة فنية جديدة ، ثم إننا نجد لكل القرون ثوراتها المتعاقبة التي أنتجت مانسميه الآن بالفترات ... أما مايسميه بعضهم بالثورة الفنية المعاصرة ، فلا أعتقد أن لفظة (ثورة) ملائمة لهذا السياق ، إنها تحطيم بل انحلال مأساوى

ويقول الناقد « س س لويس » عن الحدثة فى معرض اقتحامها جوانب الحياة المختلفة بوصفها نظرية إن هذه الهزة المعاصرة شملت الأمور السياسية

والدينية والقيم الاجتماعية وكذلك الأدب والفن . ثم يقول في معرض ارتباطها بالدادائية السريالية لا أتصور أن هنالك عصرا سالفاً أتى بأعمال محيرة ومدمرة كالأعمال التي جاءت بها الدادائية السريالية ، وأعتقد جازماً بأن هذا ينطبق على الشعر .

ويقول « أورتिका كاسيت » في كتابه (النزعة اللا إنسانية في الفن) : « إن الحداثة هدم لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي وإنها الفن الثائر على الناس والزمن والتاريخ .

ويرى « فرانك كيرمود » في كتابه (مقالات حديثة) أن الحداثة لا ريب في صياغة الشكل ، بل تأخذ الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس .

ويقول « هاري لفن » في كتابه (مقالات في الأدب المقارن) : « لقد دنت القدرة على الإتيان بكل ما هو مدمر ، إنها رحلة إلى عوالم فنية مجهولة لا يمكن أن يكتب لها التوفيق . إنها تصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت .

ويقول « إيمونيل ترانك » في كتابه (مقالات في الأدب والنقد والمعرفة) : « إن ما تنعيب الحداثة : اللا عقل ، والاضطراب ، والألم ، والتشوش ، الغمبية ، الفوضى الاجتماعية الكاسحة ، والعدمية ، والتفكك المعادي للعضارة ، والتورط والغربة ، واللا نظام .

ولا شك في أن أصحاب الحداثة في تعرضهم لمثل هذا الهجوم من النقاد والمفكرين قد أدركوا أن المتلقي لأدب الحداثة فريمان : الأول يتذوق هذا الفن بعد استيعاب أفكاره ، وتوافقه مع مبادئه ، والآخر يرفضه بلا يتذوقه ، ويعدده فنا غامضاً بل عدائياً مناقضاً للقيم الإنسانية . وينبغي لنا قبل أن نحدد موقفاً من الحداثة الغريبة أن نخوض قليلاً في فكرها لتعرف أصولها ، ونقف على عناصر استغرازها للنقاد والمفكرين في الغرب نفسه حيث نمت وتأصلت . كان « فلوير » وهو من مؤسس اتجاه الحداثة يقول : كل ما أريد أن أفعله أن أنتج كتاباً جميلاً حول لا شيء ، وغير مترابط إلا مع نفسه ، وليس من عوالم خارجية ، يفرض نفسه بحكم قوة أسلوبه

ويطلق « رامبو » Rimbaud حدود الحدائث في قوله المشهورة : ينبغي أن يكون محدثين بصورة مطلقة .

وتتركز اتجاهات « نيتشه » التي كانت من أهم الحداثيات في موقفه المعادي لقيم الروحية . واستنكاره للأخلاق التقليدية .

ويشير « إليوت » في مقالته (شعراء ميتافيزيقيون) إلى اعتماد الحداثة على الخلط بين التجارب المتباينة فيقول : الإنسان يقرأ « سينوزا » ، ويسمع صوت الآلة الكاتبة ، ويشم رائحة الطعام المطبوخ في آن واحد ... والشاعر يستطيع التجاوب مع كل هذه التجارب في آن واحد ليخلق منها كلا واحدا .

واستمدت الحداثة من نظريات « فرويد » في الأحلام تأكيداً أن كثيراً من التفسيرات الشعبية لرموز الأحلام صحيح . فلما جاءت السريالية جعلت للحلم منزلة سامية لتجعلنا نشعر بأننا نعيش في مستويين مختلفين ، وفي عالمين متباينين يتداخلان ويتشابكان حتى إننا لا نستطيع التمييز بينهما ، وقد استمدت الحداثة هذا المفهوم الذي يقوم على ازدواجية الوجود . وازدواجية المعنى ، أو ما يسمى بتكافؤ الضدين . وترتب على ذلك عدم التمييز فيها بين الأضداد : الرفض والقبول ، الحياة والموت ، الرجل والمرأة ، الإله والشيطان ، الخير والشر ، الفضيلة والرذيلة ، الطهر والدنس ، وكان « بودلير » من رواد هذا الاتجاه حتى قيل إنه استخرج علم جمال للقبح والانحطاط .

ويقول في ذلك المبدأ التي تركز عليه الحداثة « هسه » : أرغب دائماً أن أشير باتجاه إلى هذا الخليط المتناقض الموحدة . « هسه » وأرغب دائماً أن أذكر الناس بأن أعماق هذا الخليط وحدة لا تتجزأ ، بأن الجمال والقبح ، والضياء والظلام ، والخطيئة والطهارة ، ماهذه الأشياء سوى أسور متنافرة ظاهرياً ، إلا أنها في حقيقتها تتداخل مع بعضها .

وقد ولدت الدادائية في زيورخ عام ١٩١٦ ، ولفظ « دادا » له معان كثيرة مثل التأكيد المتحمس ، والاستغراق ، والحصاد الخشبي ، وما يتلفظ به

الأطفال قبل معرفتهم الكلام ، ويختلف الباحثون في تحديد المعنى الذى انتسبت إليه هذه الحركة التى قامت على أساس الغلو بالشعور الفردى ، ومهاجمة المعتقدات والمؤسسات التقليدية . والعودة للبدائية Primitivism ، وكان رائدها « ترستان تزارا » - كما وصفه باحث أورفى - « مروجاً للفوضوية الفنية والاجتماعية ، وأنه قرأ مقالة منشورة فى جريدة على أساس أنها قصيدة ، واستخدم فى قراءته صلصلة أجراس وخشخشة مبيعة من لعب الأطفال . وكتب الشاعر الدادائى « كرت شفتزر » قصيدة عاطفية فى عام ١٩١٩ ، وكانت المواد التى استخدمها فى تلك القصيدة خليطاً من قصاصات الورق ، ومن العبارات الطنانة المستخدمة فى الإعلانات ، ومن مقاطع الأغاني الشعبية ، والألفاظ العامية الشائعة ، كما ألصق بها عدداً لا يحصى من نفايات الشوارع . ويقول الباحثون الأوروبيون إن الدادائية السريالية ارتبطت بالشيوعية ، وظهر المزاج الثورى فيها . وحلت الفوضى السياسية والصراع الكامل والعنف محل النظام والسلطة والانسجام ، ونحى العقل لتحل محله اللاعقلانية الكاملة التى أدت إلى الغلو اللفظى للشعر الدادائى ، وإلى الكتابة العشوائية للسرياليين ، وإلى نبذ المشاعر الوطنية ليحل محلها الشعور اللاوطنى صاحب الذى كان اتجاهاً واضحاً عند السرياليين ، ومن ثم أهل الحداثة .

ويقول « روبرت شورت » إن السرياليين توددوا للحزب وبذلوا جهوداً جبارة من أجل توسيع مجال تطبيق الديالكتيك الماركسى ليتجاوز فائض القيمة Surplus Value ، وما يتضمنه من تناقض الوجود الذاتى كالأحلام والحياة الواعية ، وكذلك مبدأ اللذة ومبدأ الواقع . ومن الأصول التى احتوتها الحداثة بتأثير الرمزية أنها جعلت الشعر خاضعاً للأشكال ، لا إلى المشاعر ، وكانت الجملة فى شعر « مالارميه » لا تتضمن فكرة مركزية واحدة ، بل تقوّه على تحدى قواعد النحو . كما كانت الجملة تتألف من مجموعة من الألفاظ الغريبة والشاذة . ثم أصدر « جان مورا » بيان الحركة الرمزية عام ١٨٨٦ م ليحدد خصائصها الأسلوبية بقوله : كلمات نقية ... حشو مهم ، حذف غامض ، الانتقال من تركيب نحوى معين إلى آخر ضمن حملة واحدة . الخروءة لمنظرة

ثم نرى الرمزيين يستخدمون التوقف المؤقت في نهاية الشطر ، والفراغات التي يدعون أنها مليئة بالتمارين العقلية . كما يقولون عن بياض الصفحة إنه صمت مفعم بالمعنى ، لا يقل روعة عن الأبيات الشعرية نفسها . فالقصيدة عند الرمزيين الذين قلدهم أهل الحداثة تتألف من الكلمة المكتوبة والكلمة المحوطة ، ويتكون الرمز من الحضور والغياب ، وينبع الشعر عندهم من إدراك حسي قائم على تكثيف وجود الأشياء وإرجاع هوياتها إليها بصورة مبالغ فيها . ويرافق ذلك توسيع بعدى الزمان والمكان بحيث يتجاوزان حدودهما .

وقد تبنت الحداثة أيضا اتجاه الرمزية إلى التخلص من قيود الوزن والقافية والدعوة إلى الشعر الحر ، والاهتمام بالتأنيق الزائد في الصورة ، والتحكم على اللغة وبث الشك في إيماننا بها ، وعدها وسيلة سطحية ومحض ألفاظ خالية من المعنى . وهذا الموقف من اللغة استوعبته الحداثة أيضا من الحركة الانطباعية التي نادى بتحويل اللغة إلى نشاط تجريبي ، وبدأت بالتخلص من جزئيات اللغة كالحروف وأدوات العطف .

أما الحركة المستقبلية فقد تعددت اتجاهاتها بحسب البلدان الأوروبية التي اعتنقتها ، ولكن الحداثة استوعبت كل مافيا ، فقد دعا المستقبلون الإيطاليون في بيانهم الذي نشره عام ١٩٠٩ م إلى كتابة شعر نابع من الحدس Intuition ، والتبرؤ من العقل ، وكرهية كل مايتعلق بالماضي حتى المكتبات والمتاحف ، وهجر النحو اللاتيني ، واستخدام الأسماء استخداما تلقائيا دون الالتزام بأية قاعدة ، والاكتفاء بالمصادر دون الأفعال ، وإلغاء الصفات والظروف . ودعا المستقبلون الروس في بيانهم الذي نشر عام ١٩١٣ م إلى منح الشعراء الحق في استحداث كلمات ملفقة ، وإعلان الكراهية غير المحدودة للغة الموروثة ، ونادوا بأن تكون لغة الشعر لغة ماوراء العقل ، وأن تتحرر من أشكال المنطق الصارمة . كذلك دعوا إلى عدم استخدام الأفعال لخلق سلسلة من الأزمنة التي لا تسير متعاقبة . وأعلنوا أن شعرهم يقوم على التفكك Disassociation ، وليس على الترابط .

وكان المحور الذى دارت حوله المستقبلية الروسية الانتصار على الزمن ولا يتم هذا الانتصار إلا بنبذ الماضى والاندفاع نحو المستقبل . وكان على رأس هذه الحركة « ماياكوفسكى » المروج الأول للمذهب الشيوعى .

وقد ارتبطت نظرية النقد الشكلى Formlism بالحدائث الروسية المؤسسة على الفكر المستقبلى ، فقد عامل « ياكوبسون » لغة الشعر الحدائى بوصفها لغة سامية ، منكرأ أى وجود للمضمون ، إلا أن يكون باعثا على أشكال لغوية جديدة : صوتية ، أو إيقاعية ، أو نحوية ، ومجردا النص الأدنى من المؤثرات الخارجية : ذاتية ، أو نفسية ، أو سياسية ، أو اجتماعية ، ومقررا أن وظيفة الشعر التوصيلية ينبغى أن تقلل إلى أبعد حد . ومن ثم تجبر النصوص المستقبلية — بما فيها من غرابة الشاعر — القارئ على المشاركة فى عملية الإدراك ، كما أن مفهوم التعقيد يدعم التمييز الأيدلوجى الذى أشار إليه « رولان بارت » ، ولهذا اتفقت المستقبلية الروسية مع الشيوعية فى بعض الوسائل والأهداف .

وكانت الحركة التعبيرية التى ظهرت فى فرنسا فى أوائل هذا القرن ثم انتقلت إلى ألمانيا وغيرها من بلدان أوروبا ، ارتدادا عن الانطباعية . وقد أخذت منها الحدائث الأوروبية اتجاهها إلى تدمير المجتمع القائم ، بدعوى تشويبه الطبيعة الإنسانية عن طريق توظيف العقل والإرادة فى خدمة الإنتاج المادى ، مع إهمال الروح والشاعر والخيال . فالفنان التعبيرى يعد نفسه إنسانا حالما قادرا على التنبؤ ، وهو حين يطالب بتفجير الواقع التقليدى واقتحام القشرة الخارجية التى أحاطت بنفوس الناس ، يسعى — فى رأيه — إلى التعبير الحر عن الطاقات المكبوتة داخل النفوس . وهذا نفسه ماسعت إليه الحدائث فى شتى مفاهيمها . كذلك أخذت الحدائث من التعبيرية رأيا بأن اللغة لم تعد قادرة على إثارة الفكر والعاطفة بسبب توظيفها فى خدمة أغراض نفعية وعملية ولهذا صارت قاصرة عن التعبير . ويرى التعبيريون أن الكلمات مستودعات مشحونة بالطاقة تنتظر الكاتب أو الشاعر الحالم لتفجيرها ويعد « أبولنير » من

الرموز الأصلية في الحداثة ، فهو الذى ابتكر اصطلاح « السريالية » التى أصبحت بكل عناصرها أساسا ثابتا فى الفكر الحداثى ، فهى تعتمد على التوهم المغناطيسى ، وتحليل الأحلام طبقا للنظرية الفرويدية — كما سبق أن أشرت — بحجة أن ذلك هو الوعى الثورى للذات ، ولهذا ترفض التحليل المنطقى ، وتفترح بدلا منه التفكير المعتمد على الخدس والعاطفة الذى يسمح بإعادة تصنيف التجربة بما يبعدها عن الواقع ، كما تتمثل فى قول « بول إيلوار » :
الأرض زرقاء كالتفاحة .

وتعتمد الحداثة — وفقا لما نادت به السريالية — على الكتابة التلقائية أو الآلية Automative Writing الصادرة عن اللاوعى والبعيدة عن رقابة العقل بدعوى أن الكلمات فى اللاوعى لا تمارس دور الشرطى فى رقبته على الأفكار ، ولهذا تنطلق هذه الأفكار نشيطة جديدة . وتأسيسا على هذه الفكرة يرى السرياليون أن الشعر مشاع لكل الناس ، وليس مقتصرا على قلة موهوبة ، مادامت الكتابة التلقائية تجعل كل البشر قادرين على امتلاك الإلهام ، بعيدا عن القواعد ، وعن كل ماهو عقلاى .

وكان « أبولنير » قد بدأ كتابة الشعر الذى تجاوز حدود التقاليد الرمزية السابقة ، فهو لا يعترف بعلامات التنقيط ، وأساليب الطباعة ، والأشكال الشعرية المعترف بها .

وقد رعى أهداف السريالية من بعده « أندريه بريتون » حتى وفاته فى عام ١٩٦٦ م . وكما كانت الثورة شعار السريالية — كما هو واضح حتى فى عناوين مجلاتهم مثل (الثورة السريالية) و (السريالية فى خدمة الثورة) وغيرهما كذلك هى شعار الحداثة . ودعوة السرياليين والحداثيين إلى تغيير اللغة التقليدية وإحداث لغة جديدة ، إنما هى — كما يقول أحد الباحثين الأوروبيين — دعوة إلى تغيير حياة الناس ، وإلى مجتمع ثورى بدلا من المجتمع القائم ، ولهذا لا نستغرب حين يقول « روبرت شورت » : أصبحت السريالية تجربة جماعية ذات أسلوب حياتى كامل حضور الاجتماعات اليومية ، كتابة الكراسات

الجماعية ، التظاهر في المسارح التي تعرض إنتاجات رجعية (لا تتفق مع أهدافها) القيام بكل الألعاب التي تثير الخيال ... وترتبت الجماعة السريالية بأزياء مختلفة فتارة تظهر كمجموعة من السحرة ، وتارة كعصابة من قطاع الطرق ، وتظهر أحيانا كطائفة من المهرطقين ، وأحيانا كأعضاء في خلية ثورية . إنها حركة سرية هدفها تقويض الوضع الراهن ، وهى فى الوقت نفسه حركة انطوائية هدفها تنظيم الحياة حسب منطق الرغبة .

ولا شك أن الغموض كان هدفا ثابتا للسرياليين ، ومن ثم للحداثيين حتى إن أحد النقاد الأوروبيين ذكر أن أقصى إطرء يمكن أن يقدمه شاعر حداثى لآخر هو قوله إن قصيدته قمة فى الغموض . بل أخذ الحداثيون يشككون فى كل قصيدة واضحة ، أو زاخرة بالمشاعر الذاتية ، واصفين إياها بأنها (تقدم عالما غاريا) .

وواضح من كل ما تقدم أن حركة الحداثة الأوروبية التى بدأت قبل قرن من الزمن فى باريس بظهور الحركة البوهيمية فيها بين الفنانين فى الأحياء الحقةرة ، حين أخذ أنصارها يتججون أعمالا فنية غير مقبولة ، لذلك سعى فهم (فن المرفوضين Refuses) . وكان الفنان البوهيمى يشكو فقره المدقع وعدم اعتراف الناس بفنه ، مدعيا أنه ليس للحاضر ، بل للمستقبل .

ونتيجة للمؤثرات الفكرية وألوان الصراع السياسى والمذهبى والاجتماعى شهدت نهاية القرن التاسع عشر الميلادى فى أوروبا اضمحلال العلاقات بين الطبقات ، ووجود فوضى حضارية انعكست آثارها على النصوص الأدبية واللوحات الفنية .

وبلغت التفاعلات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى أوروبا دروتها فى انعكاساتها بإيجاد فوضى حضارية فى أعقاب الحرب العالمية الأولى . وظلت باريس بالنسبة لتيار الحداثة الذى يمثل الفوضى الأدبية « الينبوع الذى يروى غليل البوهيميين والمهاجرين ، فقد احتدت المهاجرين الروس . » الكتاب

ويذكر أحد النقاد الأوروبيين في ذلك الصدد أن الحداثة تمثل الفوضى الحضارية والفكرية التي تعم حياتنا المعاصرة والتي جاءت بها الحرب العالمية الأولى . ولا شك أن بعض المفكرين الأوروبيين — كما سبق أن رأينا — قد أخذوا يدمرون الأنظمة والأشكال والأوضاع التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر ، ومن بينها القوانين العامة التي تحكم الحياة والسلوك . ثم تبعت مرحلة التحطيم مرحلة أخرى هدفها إعادة تنظيم شظايا المفاهيم المحطمة ، ومنها الكيانات اللغوية لتحاشي ما أسموه بالنظام الجديد للواقع ، فيما يقول أحد الباحثين . ولكن مما لا شك فيه أن الحداثة الأوروبية لم تنتج تراثا وأسلوبا خاصا بها ، وكيف يتأتى لها ذلك وهي خليط مشوش من مذاهب وتيارات فكرية تعتمد على الثورة والهدم ، ومجافاة العقل والوعى ، والانقطاع عن التراث ، وتدمير كل ما يمت إلى الواقعية بصلة ، دون أن تؤصل نظرية على أنقاض مآهدهمته . وكان طبيعيا أن تواجه الحداثة معارضة شديدة في كل أنحاء أوروبا ، حتى في باريس مصدرها ، من المدافعين عن اللغة والتراث ، ومن ينوطون بالأدب مهمة التوصل في إطار العقل والوعى الإنسانى . بل سنجد كثيرا من فنانى القرن العشرين لم يعترفوا بالحداثة ، ولابما جاءت به من تجريد جمالى ، واقتحام ، وعدم تواصل . وعَدَّ كثير من المفكرين الغربيين الحداثة نزوة عابرة في تاريخ الفكر الغربى .

وإذا كنا نجد باحثا أوروبيا يقول عن أدب الحداثة إنه « لا يزال محيِّرا حتى لمن هم جزء منه ، ولا تزال التقييمات النقدية المصاحبة له في طور التكوين » ، فإننا نجد من يقول بأن « الحداثة قَدِّمت في العشرين أو الثلاثين سنة الماضية ، إلى الحد الذى يجعلنا نعتقد بأنها انتهت وأصبحت أثرا تاريخيا . بل من الغريب أن نجد باحثا ألمانيا هو « صموئيل لينسكى » قد أصدر في عام ١٩٠٩ م كتابا المداديين من زيورخ ، وجيلا كاملا من الكتاب الأمريكيين الشباب دوى النزعة التجريبية ، على الرغم من الانحياز الاقتصادى والأخلاقى الذى تبع الحرب العالمية الأولى » .

بعنوان (رحيل الحداثة) عبّر فيه عن شعور الشعب الألماني بالغيثان تجاه هذا المصطلح الذى أصبح يوحى بالأمور المستهلكة والمنحطة ، بل الأغرب من ذلك أن نجد « كونراد » قد كتب عام ١٨٩٢ م فى مقال له بعنوان (طموحات حديثة) يقول ساخرا عن شعر الحداثة : « الشعر الحقيقى الآن هو فن بارع فى تحطيم الأعصاب ، إنه تجميع لكل التقنيات الأدبية فى العالم وتهذيبها ، هذا هو شعرنا الذى أعطانا السيادة فى الأوساط الأدبية الأوروبية نحن الخالدون بفضل « نيتشه » ، نحن سحرة العالم الشهوانى ، نحن الذين يباركنا العجز والحماقة . إن رجالنا العقلاء الآن لا يهتمهم مايقدمه إليهم المتخصصون فى الحداثة من توافه ، لا يهتمهم إذا ما أنتجت تلك التفاهات فى الكنائس أو بيوت الدعارة ، المهم أنهم يعثرون على كلمات تنتهى بال (ism) كالرمزية والشيطنانية .. إذا أمدنا الله بالصبر الجميل سنجد بعد بضع سنوات أن كل هذه الثروة التى يمارسها أناس يسمون أنفسهم زورا وبهتانا بالأدباء والفنانين ، ستنهى إلى زاوية الإهمال والاستهجان » . ويقول « برادبرى وماكفرلن » فى كتابهما (الحداثة) : « إذا استثنينا السريالية نجد أن كثيرا من الانبهار الذى رافق تلك الحركة التجريبية (الحداثة) قد ولى » وكأنهما يجعلان بقاء الحداثة حتى عصرنا الحاضر متصلا ببقاء المذهب السريالى الذى تبنت معظم أصوله ، كما سبق أن بينت ، فإذا انتهت السريالية — وهذا أمر بات وشيكاً — انتهى ماتبقى من حركة الحداثة .

تلك هى الحداثة الغريبة فى نشأتها وأصولها وآراء الباحثين والنقاد فيها مؤيدين ومعارضين . وفى ختام ماكتبته عنها مايدل على أن جمهور المفكرين الغربيين — وهم أهل تلك الحداثة — قد أجابوا عن التساؤل المطروح فى العنوان قائلين فى صوت واحد : نعم لقد انفض سامرها منذ زمن بعيد . وقد أواجه متسائلا يصيح لى : لقد أفضت فى الكلام عن الحداثة الغريبة التى انفض سامرها ، وما إلى هذا هدف العنوان ، فهى يطرح سؤالا عن الحداثة فى الأدب العربى المعاصر . وأجيب المتسائل : وهذا ماعنيته : فالحداثة العربية إنما هى حداثة غريبة مؤكدة فى كل جوانبها وأصولها ومروعها . وإن

الحداثة الغربية مثلما اهتمت بالامتداد إلى مختلف البلدان الأوروبية وأمريكا ، رفعت بين شعاراتها « إزالة الحدود الأدبية التقليدية بين الأقطار » . وقد دخلت إلى بلادنا العربية رافعة هذا الشعار الذى يؤمن به مروجوها في بلادنا ، وإن كان وجودها غربيا بيننا ، لأن الأصل في المصطلح الأدبى أن يوجد بعد وجود الفلسفات والأفكار التى كانت سببا في نشأته ، أما أن يدخل مصطلح (الحداثة) بلا جنور فلسفية ، أو أصول فكرية ، فذلك مايدل على اصطناعه وغرته . والذى يؤكد هذه الاصطناعية وتلك الغربية أمران : الأول ، وجود خصوصية في (الحداثة) متأثرة بكل بلد أوروبى ظهرت فيه من واقع المؤثرات الفكرية ، والثاني : أن وجود (الحداثة) يرتبط بأسباب حضارية وسياسية واجتماعية ، مثلما حدث في أوروبا في نهاية القرن التاسع عشر . والأمران غير متحققين في (الحداثة) التى استبضعت في أدبنا العربى الحديث في غير بيتها ومناخها الفكرى والحضارى .

وقد تسلسل هذا المصطلح في ذكاء إلى حياتنا الأدبية ، دون أن نستشعر غرابته ، أو نتوجس منه — كما حدث في أوروبا لإدراك المفكرين فيها لمراميه الحقيقية — ثم صدمتنا ظواهره الإبداعية في الشعر خاصة فأفكرناه ، ليس بالقياس إلى الماضى — كما يتهم مستنكرو الحداثة — بل لعدم تواصلنا معه فهما وفكرا وذوقا ، ولأنه صار علامة على صناعة من لا موهبة له في الأدب ، المنجرد من أية وسائل إبداعية .

ومن المؤسف أن يبدو الاختصاص حول الحداثة كأنه اختصاص حول اتجاه تجديدى عام يقاومه المحافظون على التراث ، لعدم قدرتهم على فهم فلسفة العصر ، أو الانفعال بتياراته الفكرية وبالثقافة العالمية ، وهو ليس كذلك إلا في ظاهره العام الذى لا يعبر عن حقيقة مايجرى في الأعماق دون هذا السطح الظاهر .

وارتبط مفهوم الحداثة في أذهان بعض المثقفين بحركة مسمى بالشعر الحر أو شعر التفعيلة ، بحيث وفر في تصورهم أن الحداثة ترخص عروضى لا يلبث أن

ينكره الذوق العرفى . وربما ارتبط مفهوم الحداثة بما عُرف بقصيدة النثر التى يغلو دعائها فى محاصمة العروض . واحقيقة التى لا مراء فيها أننا ينبغي أن نفرق بين اصطلاحين أجنيين ، من المؤسف أن كليهما يترجم ترجمة وحدة وهى (الحداثة) ، أما الاصطلاح الأول فهو Modernity الذى يعنى وحدات ثابتة وتغير فى المفاهيم السائدة المتراكمة عبر الأجيال نتيجة وجود تغير اجتماعى أو فكرى أحدثه اختلاف الزمن . أما الاصطلاح الثانى فهو Modernism وهو يعنى مذهباً أدبياً ، بل نظرية فكرية لا تستهدف الحركة الإبداعية وحدها . بل تدعو إلى التمرد على الواقع بكل جوانبه السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وهذا المصطلح نفسه هو الذى بدأت دراستى يبحث نشأته وأصوله ومصادره فى الفكر العرفى ، بوصفه هو الذى انتقل إلى أدبنا العرفى الحديث . وليس مصطلح Modernity الذى يحسن أن نسميه (المعاصرة) لأنه يعنى التحديد بوجه عام دون ارتباط بنظرية ترتبط بمفاهيم وفلسفات متداخلة متشابكة كما سبق أن رأينا . والذى يؤكد لنا وجوب التفرقة بين الاصطلاحين أن مروجى الحداثة فى أدبنا العرفى يرفضون (المعاصرة) شكلاً وموضوعاً ، ويرون أنها وجود فى الزمن الحاضر لايعنى أى تغيير ، ولا يدل على الثورة الانفجارية التى تتسم بها حركة الحداثة .

واصطلاح (الحداثة) بمفهومه العرفى الذى حددناه أطره ، يقتحم الأدب العرفى الحديث إلا فى فترة السبعينات ، بينما تسربت بعض مضاميه منذ الثلاثينات فى هذا القرن الميلادى محصورة فى محاولات الخروج على العروض العرفى ، وفُكر لهذه المحاولات أن تتشكل فى الأربعينات بظهور شعر التفعيلة ، ونحات لبعض ظواهر التمرد والثورة والرفض ، وتجريب بعض الاتجاهات الأدبية الغريبة كالتعبيرية ، والتصويرية ، والرمزية . واتسع المجال لهذه المحاولات التجريبية فى الخمسينات . وكان لظهور مجلة (شعر) فى هذه المرحلة (بدأت ظهورها عام ١٩٥٧ م وتوقفت عام ١٩٦٤ م) أثر كبير فى التمهيد لظهور الحداثة ، ليس بوصفها مصطلحاً فحسب ، بل بصفتها حركة فكرية ينبغى أن بسط سلطانها على الساحة الأدبية ، وتحرق عمرها ماعداها من حركات

وواضح من اتجاه المهيمين على سياسة هذه المجلة أنها أنشئت لخدمة حركة التغريب وصرف العرب عن تراثهم ولغتهم الفصحى ، لغة كتابهم المقدس ، ليصبح بعد عدة أجيال سفرا مكتوبا بلغة ميتة ، وليصبح العرب بغير تراثهم ولغتهم عالة على الفكر الغربى ، وهو المنفذ إلى الولاء السياسى الكامل .

وقد سبق لهذه المحاولات أن بدأت فى العالم العربى بمجناحيه الشرق والغربى منذ بداية عصر الاستعمار الأوروبى ، ولكنها كانت صريحة فى محاولة فرض لغة الغرب وفكره ، ولهذا صادفت عقبات لم تستطع تجاوزها . ومن ثم بدأت تجربتها الجديدة خلف ستار تحديث الأدب . ورأينا هذه المجلة بهيئة تحريرها التى كان أعضاؤها ينتمون للحزب القومى السورى ، ومن شذ منهم عن هذا الانتاء كان أسير الدعوى الإقليمية الفينقية وكلا الاتجاهين بعيد عن الأصول الإسلامية ، معاد للعروبة ، ممعن فى التغريب ، متشدد بالدعوة الليبرالية .

ولم يكن غريبا أن تروج المجلة (التى أشار بعض الباحثين إلى صلتها بالمنظمة العالمية لحرية الثقافة التى كانت تمولها المخابرات الأمريكية) لدعوى الشعر الحر وقصيدة النثر ، وترصد جوائز مالية كبيرة للكتابة فىهما ، كما لم يكن غريبا أن تمهد لتيار (الحدائة) دون أن تستخدم المصطلح نفسه ، عن طريق ماكانت تنشره من ترجمات لأشعار رواد هذا التيار من أمثال « بودلير » ، و « رامبو » ، و « لوتريامون » و « أبولنير » و « أندريه بریتون » ، و « إيلوار » ، و « لوى أراجون » ، و « رينيه شار » .

وكانت محاولات كتابة الشعر الحر ، أو قصيدة النثر قبل ظهور مجلة (شعر) لا يكاد يلتفت إليها أحد ، فقد نشر « ألبير أديب » مجموعته (لمن) عام ١٩٥٣ م وكانت من الشعر الحر ، ثم نشر « توفيق صايغ » مجموعة من الشعر بعنوان (ثلاثون قصيدة) عام ١٩٥٤ م ، وكانت مجلة (الآداب) منذ أوائل الخمسينات تنشر بعض هذه النماذج التجريبية كـ « قصيدة النثرية » التى نشرتها عام ١٩٥٤ م بعنوان (النيد المر) لمحمد الماغوط .

وتأييدا لسياسة مجلة (شعر) رأينا « جبرا إبراهيم جبرا » في العدد الرابع من هذه المجلة يدعو إلى الشعر الحر ، ثم يصدر في عام ١٩٥٩ « مجموعة الأولى (تموز في المدينة) . وهو يعترف بأن لغة إبداعه كانت الإنجليزية وأنه صُرف عن الكتابة بها بعد نكبة وطنه فلسطين ويقول « فلما قدمت إلى بغداد حاولت إلbas الطاقة الشعرية نفسها ثوبا عربيا ، وبالصعوبة ، ولكن لن أكتب الشعر العربي إلا على النحو الذى أفهمه أنا : اتصال الأول بالآخر ، امتداد الصورة نفسها ، تعميمها وإبرازها واستخراج ما فيها من مأساة أو سخرية . أما اللغة فيجب أن لا تكون إلا المادة الخام التى نُسخرها لمشيتنا فى هذه العملية (فى حين أن أكثر الشعر العرب يسخرون مشيتهم للغة) . وبهذا نستطيع خلق أشكال جديدة ، ووسائل جديدة للتعبير عن دقائق حياتنا . وفى هذا الكلام لمحات من التفكير الحدائى ، لكن فى غير استغراق .

ثم ألقى « يوسف الخال » رئيس تحرير مجلة (شعر) محاضرة عن (مستقبل الشعر العربي فى لبنان) . فكشف عن بعض ماتروج له الحدائة الغربية حين دعا إلى تطوير الإيقاع الشعرى وصقله على ضوء المضامين الجديدة فليس للأوزان التقليدية أية قداسة ، وإلى الاعتماد فى بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفى العام ، لا على التابع العقلى والتسلسل المنطقى . وكان « لعلى أحمد سعيد » الملقب « بأدونيس » دور مرسوم بعناية فى حركة الحدائة حتى إننا لنعجب أن يأتى هذا اللاجئ السورى إلى لبنان ، هربا من ملاحقة السلطات السورية له بوصفه عضوا فى الحزب القومى السورى ، فى وقت اشتدت فيه نزعة القومية العربية فى وطنه ، فيجد — وهو الشاعر المبتدىء — مكانا متميزا فى مجلة (شعر) ، بل يصدر العدد الأول وفيه تشير بشاعرية هذا الناشئ ، وأنه (طاقة شعرية بوسعها إذا تهيأت لها الأسباب أن ترتفع بصاحبها إلى المستوى العالمى) .

ويدعو « أدونيس » إلى قصيدة النثر بوصفها — على حد قوله — : (أعلى تمرد فى نطاق الشكل الشعرى) أما موقفه من التراث فقد اتسم بالتذبذب وإن

اتفق في أصله مع دعوة الحداثة الغربية بالانقطاع التام عنه ، إلا أن الظروف فرضت عليه مواقف مختلفة تناقض ظاهريا هذا الانقطاع . فهو يتعد تماما عن التراث العربى في قوله : « المتوسط ابتداء من قرطاجة ، مروراً بالإسكندرية وببيروت ، وانتهاءً بأنطاكية ، بعد أن يكون قد اشتمل على سومر وبابل ، هذا هو الإطار الحقيقى الذى نرى فيه مصادرنا الثقافية ، ومن هذه الأصول العربية تنبع التراثات » .

وحين أمعن في التمكين للتيار الحداثى على أساس مادعاه من الثبات والتحول قال : « لا يمكن أن تهض الحياة العربية ويدع الإنسان العربى إذا لم تهدم البنية التقليدية السائدة للفكر العربى . إلا إذا تخلص من المبنى الدينى التقليدى الاتباعى » .

وكان « أدونيس » في ذلك الموقف المعادى للعقيدة يتابع خطى أستاذه المشرف على بحثه « الأب بولس نويّا » في رأيه الذى يقول فيه : « الرؤيا الدينية هى السبب الأصلى في تغلب المنحى الثبوتى على المنحى التحولى في الشعر أو بعبارة أخرى : إن النظام الشامل الذى خلقه الدين كان العامل الأساسى الذى جعل المجتمع العربى في القرون الثلاثة الأولى يفضل القديم على الحديث » . كما كان يتابع خطى أستاذه وخطى الحداثيين بالنسبة للتراث حين قال « الأب نويّا » : إن التراث هو بمثابة الأب ، ونحن نعلم منذ « فرويد » أن الابن لا يستطيع أن يكتسب حريته ويحقق شخصيته إلا إذا قتل أباه . على الإنسان العربى أن يميت تراث الماضى في صورة الأب لكي يستعيده في صورة الابن » .

لقد ظهر خلاف بين « أدونيس » و « يوسف الخال » في الوسائل لا الأهداف حين شهد عام ١٩٦١ م ظهور (يارا) الذى استخلم فيه « سعيد عقل » العامة اللبنانية مكتوبة بحروف لاتينية تأكيداً لمبادئ الحداثة الغربية . ثم كان مؤتمر الأدب العربى المعاصر الذى انعقد في روما في العام نفسه ، فأعلن فيه « يوسف الخال » دعوته لإسقاط اللغة الفصحى ، واستخدام اللغة المحلية والحرف اللاتينى . ولم ير « أدونيس » استخدام هذه

الوسيلة وإن اتفق معهما في الأهداف . وكان ماضيا في طريقه لترسيخ أصول الحداثة الغربية بكل مبادئها التي أقصنا في شرحها في بداية هذا الحديث ، وباستخدام مصطلحها الصريح ابتداء من نهاية السبعينات عندما أصدر كتابه (صدمة الحداثة) عام ١٩٧٨ م . « فادونيس » لا يعترف بالتحول إلا من خلال الحركات الثورية السياسية والذهبية ، وظواهر السقوط عند الملحدن ممن رفضوا النبوة تمسكا بالعقل في زعمه ، وكل ماس شأنه أن يكون تمردا على الدين والنظام وتجاوزا للشرعية .

وهو يرى حادثة في الشعر الجاهلي لأن « الإنسان فيه لا الله هو مقياس الأشياء » . ويخص شعر الصعاليك بالإعجاب لأنه خروج على القبيلة وقيمها السائدة . وامرؤ القيس وطرفة بن العبد رمزان للحداثة لأنهما في رأيه « نموذجان لحرق العادة القبلية : الأول يهدم نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة ، والثاني يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن نواة لإقامة نظام جديد وعلاقات جديدة » .

وعلى هذا التخطئ من المغالطة والخطأ والمبالغة يتناول أهم دعاة الحداثة الغربية في أدبنا العربي الحديث وهو « أدونيس » تراث الأدب العربي مدعيا فيه حادثة تقوم على الأصول الفكرية الغربية . وهو لا يكتفى بذلك ، بل يفسر الظواهر الفردية الشاذة التي توجد في كل بيئة وعصر ، على أنها رموز للحداثة بوصفها تمردا وثورة وخروجا على العقيدة والنظام والإلف والعادة . ويجعل « أدونيس » في (الثابت والمتحول) بعض المواقف الذاتية للشعراء تيارا عاتيا للتمرد . منهم « أبو محجن الثقفي » لأنه أصر على شرب الخمر برغم تحريمها ، و « الحطيئة » لأنه (رقيق الإسلام لقيم الطبع) ، و « أبو الطمحايد القيني » لأنه كان (فاسقا خبيث الدين في الجاهلية والإسلام) ، و « ضاى » بن الخاوت البرجمي « لأنه أول شاعر عربي أشار إلى العلاقة الجنسية بين المرأة والكلب ، و « سحيم عبد بنى الحسحاس » لفجوره وصراحته الجنسية ، أماء النجاشي الحارثي « فله منزلة خاصة في الحداثة لأنه جمع بين سوءتين : التمرد الأخلاق

والتمرد السياسى على سيادة قريش . و « شيبيل بن ورقاء » لأنه أسلم إسلام سوء ، و « الأحوص » لأنه كان يرمى بالأبنة والزنا ، ولأنه أعلن اللذة مبدأ للحياة فى قوله :

وما العيش إلا مائلذ وتشتى وإن لام فيه ذو الشنان وقُشدا

و « للوليد بن يزيد » مكانة رفيعة فى الحداثة ، لا من أجل القيم الفنية الجديدة فى شعره ، ولكن لأنه (مزج بين ممارسة الخلافة وممارسة اللذة بمختلف أشكالها) . ويقول « أدونيس » أيضا : « يؤسس شعر عمر بن أبى ربيعة ماتمكّن تسميته بالنزعة الشهوية أو الإباحية فى الشعر العرفى ، وهو فى ذلك يتابع مبادئ امرؤ القيس . إن شعرهما يستمد أهمية خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينيا أو اجتماعيا ، وفى هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية الدينية » .

فإذا انتقل « أدونيس » إلى الشعراء المولدين وجد فيهم الأصل الأول لما يدعو به بالتحول ، وهو — كدأب أهل الحداثة — لا ينظر إلى ما أحدثه « بشار » من تجديد يتحقق به معنى المعاصرة ولكن الذى يعنيه منه ما يبالغ فيه ويدعيه على بشار أنه « رفض التقاليد الاجتماعية السائدة مشككا فيها تارة ، وساخرا منها تارة ثانية ، وسخر من العقائد والسلطة التى تمثلها ، معلنا عقيدته الخاصة ، وبشّر باللذة وإباحيتها » . أما « أبو نواس » فهو « يتجاوز التقليد ورموزه القديمة » ، وهو « يلبس فيما يشكل صورة العالم قناع المجنون ، والخنمرة هى له بؤرة التحولات ، إنها الرمز — المفتاح » . والمجنون عند « أدونيس » وبقية مروجى الحداثة « يظهر ويحمر » على حد قوله .

وموقف مروجى الحداثة الغربية الذين يزيّفون لها قناعا عربيا من « أبى تمام » يسير على منهجهم غير الموضوعى ، فهم ينسبون إليه ما ليس فيه ، ويبالغون بمبالغة شديدة فى تطبيق أصول الحداثة الغربية على شعره ، فهو فى رأيهم قد « استخدم الكلمات بطريقة أصبحت معها توحى بأكثر من معنى لأنه أفرغها من معناها المألوف ، وخلصها من الختنية ، وأسلمها للاحتمال . وأنه غير

النسق المألوف العادى لتركيب الكلمات ، وحذف ولم يترك مايدل على
 محاذفه . وابتكر معانى بعيدة وصيغا غير مألوفة . وأطلق الحداثيون على أى
 تمام « مالأرميه العرب » ، و « مالأرميه » — كما نعلم — من رواد الرمزية
 المفرقة فى الغموض ، وما أبعد أبا تمام عنه . كانك أطلقوا . « أى نواس »
 « بودليز العرب » ، و « شارل بودليز » من رواد الحدائث ، وقد أسهم فيها
 باستحداث علم جمال للخطيئة والقبيح . والنصلة بيه وبين أى نواس شديدة
 الوهن ، « فأبو نواس » برغم خمرياته ومجونه لا يتمرد على تراثه ولنفته ، وله
 شعره الذى يلحن فيه الخطيئة ، ويبلله بدمعه طلبا للعفو .

و « ديك الجن الحمصى » الذى قتل زوجته لشكوك ظالمة يتحول عند
 مروجى الحدائث إلى صاحب « خطيئة ممجدة » تسعى إلى جوهر الشخص
 الإنسانى ، « ويقرن ذلك « أدونيس » بإنكاره للبعث » . « وفى سبيل ذلك
 يوطن نفسه مختارا على دخول نار الأبدية » .

ولم يكن الشعراء وحدهم هم الذين عول الحداثيون على مظاهر انحرافهم
 وشذوذهم ، وفسروا مواقفهم وأشعارهم فى ضوء أصول الحدائث الفكرية
 بحيث وجدوا فى اتجاه هؤلاء الشعراء « مايزلزل القيم الموروثة ، سواء كانت
 دينية ، أو اجتماعية ، أو أخلاقية » على حد قول رائدهم . بل وجدوا بغيتهم فى
 الثورات السياسية والمذهبية ، والحركات الباطنية والإلحادية . فتورة الزبح التى
 امتدت خمس عشر سنة « كانت فى أساسها ثورة فقراء مسحوقين على أسياى
 طغاة ظالمين » ، وذلك فى منظور الحدائث الذى شكك فى كرسية ركننا أصيلا
 فى مبادئه — كما سبق أن أشرنا . ولهذا وجدنا فى الحركات الترمطية اتجاهها إلى
 الاشتراكية وعودة الإنسان فيها لذاته .

وتعلل الحدائث من شأن « ابن المقفع » بدعوى أنه « من أوائل الذين وقفوا
 من الدين موقفا عقليا ، فانتقد الدين بعامه ، وخص الإسلام فانتقد القرآن
 ومافيه من عقائد . وتصوره ﷺ والرسول » كما يقول « أدونيس » فى
 (الثالث : المتحول)

وهذا الموقف الإلحادى الذى تعلو الحداثة من قيمته يتعاضم بوصوله إلى « ابن الرواندى » ، و « جابر بن حيان » و « محمد بن زكريا الرازى » بسبب آرائهم الملحدة الجاحدة . كما يتعاضم بالنسبة للصوفية الباطنية التى تعد من ركائز الحداثة فى نظريتها المنقولة عن الغرب . يقول « أدونيس » فى ذلك : « الشطح يتجاوز العقل والمنطق والواقع ، ولهذا فإن من صفات التجربة الصوفية الغرابة والتخيل واللامعقولة .. الشطح ضفة البكارة اللغوية يلبسها المنطق ، إنه غيبوبة عن اللغة — الاصطلاح ، شأن التصرف الذى هو غيبوبة عن العالم — الاصطلاح ، إنه باطن اللغة الموازى لباطن الألوهة ، وكما أن باطن الألوهة لا نهائى ، فإن باطن اللغة أو الشطح يوحى بأبعاد لا نهائية ، إنه اللغة فيما وراء اللغة » .

وتتوالى عناصر الحداثة الغربية فى كتابات مروجيها من العرب وخاصة « أدونيس » الذى نذر نفسه لترسيخ أصول الحداثة منذ بداية مسيرته الأدبية ، وتكاد عباراته تتطابق مع مارأيانه فى الحداثة الغربية التى استوعبت مبادئ اتجاهات أدبية مختلفة ، وبخاصة الرمزية والسريالية وهو يقول عن الرمز : « هو مايتيح لنا أن نتأمل شيئاً آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شئ معنى خفى وإيحاء ، إنه اللغة التى تبدأ حين تنتهى القصيدة ، أو هى القصيدة التى تتكون فى وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذى يتيح للوعى أن يستشف عالماً لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع صوب الجوهر » .

ويعترف « أدونيس » بنقل الحداثة الغربية حين يقول فى كتابه (الثابت والمتحول) : « لا نقدر أن نفصل الحداثة العربية عن الحداثة فى العالم » .

وتزخر كتابات الحداثيين ذوى الأفقعة العربية بالأفكار السريالية وتتردد فيها عبارات : الانقطاع ، وعدم التواصل ، والتمرد ، والتجاوز ، ورفض كل مايمت إلى العقل والمنطق ، وتغيير الحياة عن طريق الحلم ، وعلاقة الشاعر بالسحر والأسطورة ، والبدائية ، والرؤيا ، والنبوة ، ورفض الواقع . يقول « كمال أبو ديب » عن الحداثة إنها « تجاوز الواقع ، أو اللاعقلانية ، أى الثورة

على قوانين المعرفة العقلية ، وعلى المنطق ، وعلى الشريعة ، من حيث هي أحكام تقليدية تعنى بالظاهر ... هذه الثورة تعنى التوكيد على الباطن وتعنى الخلاص من المقدس والمحرم ، وإباحة كل شيء للحرية .

ويقول « أدونيس » عن بصيرة الشاعر التى تنفذ إلى ما وراء الواقع : « يتراجع المنطق والعقل أمام الإلهام والكشف ... لاتعود القصيدة محدودة وإنما تصبح لا نهائية ... إن مجال الشعر هو اللانهاية . والبديل الشعرى هو التخيل ... وأعنى بالتخيل القوة الرؤياوية التى تستشف ما وراء الواقع » .

ولما كان مجال الإبداع فى رأى أصحاب الحداثة والسرياليين هو اللامحدود واللانهاى ، كان من الطبيعى أن يسقط عندهم الغرض أو الموضوع فى القصيدة ، وذلك يسهم إلى حد بعيد مع اتجاه الكتابة التلقائية فى تكثيف الغموض ، إذ تتحول الكلمات إلى رموز ، والعبارات إلى مجموعة من الدلالات المستغلقة على الفهم . ويقول « أدونيس » فى ذل : « ولئن كان الوضوح طبيعيا فى الشعر الوصفى ، أو القصصى ، أو العاطفى الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محدودة ، أو وضع محدد ، فإن هذا الهدف لامكان له فى الشعر الحق (الحدائى فى رأيه) فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة بل من حالة لا يعرفها هو نفسه ... هذا يقذف به فى جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغير علاقته باللغة ، لانعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية ، بينه وبين الآخرين ... هكذا يحيا بعيدا .. أليفا غريبا فى آن » .

وموقف الحداثة الغربية من اللغة هو نفسه موقف مروجى الحداثة فى أدبنا العربى ، فهم يرفضون اللغة التواصلية ، يقول « كمال أبو ديب » فى ذلك : « الحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكدسة محشوة بالسلطة ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكىمى السلطوى » .

ويقول « أدونيس » : « الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يدرك مالا يدركه العقل ... لقد انتهى عهد الكلمة — الغاية ... اللغة غابة شاسعة

كثيفة من الإيقاع والإيحاء والتهويج ، لاحد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية الموجودة مسبقا في المعاجم أو على الألسنة .

ويقول آخر من مروجي الحداثة : « لغة الحداثة هي اللغة النقيض لهذه اللغة الموروثة » . ويبين « خزعزل الماجدى » ماهية لغة الحداثة في الشعر فيقول : « إن الشاعر يجب أن يتصرف كالكيميائى الذى لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات في المركبات والعناصر التي تحت يده . في الشعر تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات ، إنها تتخذ لنفسها وظيفة (علامائية) خالصة » .

ويفسر حدائى ذو قناع عرئى موقف الحداثة من اللغة فيقول : « الحداثة تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بنائها اللاقاعدية اللامتشككة ، ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات » .

ومثلما تبحث الحداثة عن المستقبل الوهمى بعد تدمير الماضى والحاضر ، يشر دعائها بلغة المستقبل « بعد تفجير اللغة الحاضرة ، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة ، لغة إلغازية ، تتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية ، لغة تعيد العالم — كما يقول « كال أبو ديب » إلى سديم أولى يهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى أو ييلور ويجمد . فالحداثة تقرأ المهيم الصلد الصخرة التي غمضت على تلك الحاسة الصدئة » .

إن الحداثة — كما يقول مروجوها — تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسمية له ، بل تصبح استشارة لأنواع مختلفة من السياق . وفي اللغة العادية التواصلية المرفوضة في الحداثة تشير الألفاظ إلى موجود فيزيائى ، ولكن الأمر يختلف في لغة الحداثة التي لا تستحضر الحدث في وجوده الفعلى ، بل تزيج وتنسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتى إن الشيء يتحول إلى وجود رمزى يختفى فيه اختفاء شبه مطلق .

وهذا الموقف الحدائى الثابت من اللغة لا يقتصر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها ، بل يتعدى ذلك إلى تدمير التراكيب اللغوية ، وإهمال عناصر الربط فى الجملة ، وإساءة البنية اللغوية والنحوية . أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار وتقطيعها بحيث يحتاج القارئ إلى إعادة تشكيلها ، وهو أمر شديد الصعوبة يشبه المطالبة بتحويل ركام إلى بناء . ثم يأتي ما ذكرناه من إسقاط الغرض أو الموضوع ، وفيضان الدلالة ، وتوالى الصور الغريبة البعيدة عن الوعى والمنطق ، كالقار الأبيض ، أو الحذر الذى ينساب من ثدى السفينة ، أو الجرح فى رُكبة الشمس بقرض الريح ، أو زهرة الكيمياء فى الشفاه اليتيمة ، أو فى غابة الأشياء تُقرأ صخرة ، كل ذلك يوقع القارئ ضحية الإلغاز والفكر المشوش ، أو اللافكر الناتج عن اللاوعى ، ولهذا كان طبعياً أن ترفض الحدائى الغريبة تحليل إبداعاتها فى ضوء المذاهب النقدية السائدة ، التى كانت تعتمد على التحليل التاريخى ، أو البيوجرافى ، أو الاجتماعى ، أو النفسى ، أو الجمالى ، ولجأت إلى اتجاهات نقدية حدائية تتلاءم مع فكرها . كالتحليل البنائى والألسنى والاتجاه السميوطيقى ، والنقد التفكيكى ، وغيرها من اتجاهات نقدية تعتمد على الدراسة التحليلية الإحصائية للغة فى شتى أنظمتها وأبنيتها . ملتزمة النص وحده بعيداً عن أى مؤثر خارجى ، حتى علاقته بمنشئه . وذهب دعاة الحدائى إلى أن النقد يخترق النص من أداخل بحيث يمتنع أن يشكل فى حدود كلية صارمة تفصل الداخل من الخارج فى رأيهم . ولم يتورعوا عن إيجاد علاقة شبقية بالنص ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطغى صورة الحس عليه ، كما تطغى لغة جنسية بإزائه . وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التى تقتض عذرية اللغة . ويتفقون مع « فرويد » فى المعنى الجنسى لفتح النص ، ويقولون إن مايسميه « رولان بارت » هزة النص ، إنما هى هزة جنسية خالصة ، ويهدفون بالاختراق الداخلى للنص لإيجاد احتمالات على المستوى الدلالى تفسر المبهم من الرموز والغامض من الصور ، ومحاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعابير الألفاظ من مستوى المعنى ، إلى مستوى معنى المعنى . من مستوى التعبير المفرد ، إلى

مستوى التعبير الكلى . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصي Intertextuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة في نفس المبدع .

إن النقد الذى ارتبطت به حركة الحداثة في نظريتها وإبداعها|ينحو منحى موضوعيا خالصا من مدخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غريبة سعيا لاكتشاف النص الحدائى الغامض من خلال البنية الشاملة للغة ، والفحص التحليل الإحصائى والمعملى . وأصبحت القصيدة الحدائية كما يقول مروجوها « ذات استراتيجية ومعجم وآجرومية وهندسة وجبر » . وفرض عليها النظام الرمضى الباطنى الذى انتقل من إبداع الحداثة إلى الوسائل النقدية « فهناك كما تقول باحثة استنادا على دراسات « تشارلس ساندرز بيرس Charles Sanders » Pirece و « بول ريكور Paul Ricoeur » : مستر : وهو الخفى في النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ، أى إلى لفظ دال ، أو ألفاظ دالة ، وهناك المضمّر : وهو الخفى في النص الذى يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسى ، أو رسم بيانى ، أى مايمكن ترجمته إلى لغة سيميوطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعات علامات دالة . وهناك المكنون : أى الخفى في النص الذى يمكن استخراجه ، ولكن لايمكن ترجمته إلا إلى ذاته ، أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ، ولا الصورة ، ولا الجدول يمكن أن تعبر عنه ، وهو « السر » بمعناه المقدس .

وقد ضاع في خضم هذه التجارب النقدية وصل القارئ بالنص انفعالا وتذوقا ، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده في متاهات النص الحدائى الفارق في الضبابية والغموض ، وأصبح المتلقى وهو في حالة وعى مطالبا بقراءة مالا يفهم إبداعا ونقدا ، بل مطالبا بأن يكون في حالة لا وعى مستمرة ، ليحتمل أن يتواءم مع مصطلحات الحداثة إبداعا ونقدا ، الفارقة في اللا وعى وتحت الوعى ، والأسطورة والحلم ، وتخييلات مرضى الأعصاب ، وكل ما من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعه ، وعقله ، ووجدانه الحى ، بل

يخرجه قبل ذلك من عقيدته ، وتراثه ، وشخصيته ، وتقاليده ، ولغته . وليس هناك ناقد يستخدم الاتجاهات النقدية الحديثة وهو يحاول أن يفتح مغاليق نص حدائى مبهم إلا ادعى فيضا من الشروح ، والتفسيرات ، والدلالات التى لا يستطيع أحد أن يكذب وجودها . فالنص الحدائى الغامض البعيد عن المنطق ، والعقل ، والوعى يحتمل تأويل كل قارئ وناقد ، وغموضه فى رأى مبدعه ذروة فخره ، وسمة عبقريته . وبعده عن واقعه ، وعن الإدراك العقلى ، وتمرده على كل قواعد اللغة ونتائجها الإبداعى ، إنما هى قمة الحدائى . ويكفى النص الحدائى فخراً أنه يوحى باختراع الدلالات التى يحاول بها أصحابها إقناع غيرهم بفهمهم مالم يفهموه .

وبعد فإن مايسمى بالحدائى العربية وهم ليس فيه أدنى قدر من الحقيقة ، فهى حدائى غربية مصطلحا ومفهوما ، فكراً وأبعاداً ، ووسائل وأهدافاً بل تتضمن مائتلا الحدائى فى الغرب مثل : الحدائى الجديدة Neo-Modernism ومابعد الحدائى Post-Modernism وفن الصدفة Art of Chance وأدب الصمت Literature of Silence ، ومايختص بالرواية فى أدب الحدائى ، وهى رواية اللا رواية Non-Fiction . وكل هذه الحركات المتطورة عن الحدائى تقوم على الفوضى ، واللاوعى ، واللاعقل ، وتفرق فى كوايس الأحلام ، والتخيلات ، والجنس ، والمخدرات . وهى إذ تقوم على التكلف ، والتجريد ، والغموض ، واللاعقل توحى بالغرابة ، والتفكك ، وتحلل الشخصية الفردية . والبعد عن الواقع ، وأدبها خال من المضامين الإنسانية .

وقد استطاع مروجو الحدائى فى عالمنا العربى — وعلى رأسهم « أدونيس » أن يجتذبوا بعض الشباب إلى تلك الحركة بقوة استشارة روحها الاستفزازية ، ولم يكن الأدب — فى رأى — غير غطاء ظاهرى يخفى ماتحته ، فلا يزال « أدونيس » برغم محاولته تعديل مواقفه الظاهرية من اللغة والتراث ، يقول فى مقابلة منشورة بمجلة (فكروفا) العدد ٤٥ سنة ١٩٨٧ موضحاً طبيعة الثورة التى ينادى بها : « من الضرورى اختراق الأوضاع الراهنة ، وهذا يتطلب

بطبيعة الحال نضالا طويلا وصعبا ولكن لابد منه . إن تقويض هذه البنية لا يتحقق بالثورة الاقتصادية ، ولا بالثورة السياسية وحدهما ، وإنما لابد من ثورة ثقافية جذرية تهز كيان مجتمعاتنا وتغير علاقة الإنسان العربي بالعالم وبالأشياء .

ثم يؤكد تجريد اتجاهه الحدائى وبعده عن الواقع بقوله : « إن مجمل الإبداع العربى فى العصر الحديث اعتنى بقضايا تتعلق بالتححر السياسى وبالتحرر الاجتماعى ، وهى قضايا سطحية ... إن مانسميه الآن بشعر الانحطاط هو بالقياس إلى مانسميه بشعر النهضة هو النهضة الحقيقية والواعدة . ذلك أنه خلق على الأقل لغة جديدة ، وطريقة جديدة فى التعامل مع الأشياء ، وأنشأ أسلوبا متميزا ، وخرج للمرة الأولى على النمط الجاهلى ، وبالتالي على نموذج العقلية العربية التقليدية ... وبهذا المعنى فإن « شوق » هو أول شاعر أسس الانهيار » .

ويؤكد « أدونيس » فى هذه المقابلة عناصر حدائته الغربية بتأكيده أن « نيتشه » يمثل له رمزا ثقافيا ، « لأنه زلزل القواعد الثقافية الأوروبية » . وقد أكد إعجابه باتجاه « نيتشه » الإلحادى بقوله : « إن القرآن هو خلاصة ثقافة لثقافات قديمة ظهرت قبله » . ثم كشف عن نزعة الحدائى الباطنية وتناقضها مع الدين قائلا : « أنا لا أنكر أنى متأثر بالنزعات الصوفية التى أعتقد أنها أعمق مافى الفكر العربى . وأنا لست متأثرا بها دينيا ، وإنما إبداعيا . أنا مثقف لائكى (لئى لا دينى) ، وإنما أعجب كيف يمكن لمثقف لائكى أن يتأثر بذكر الطوائف . أنا أتبنى تمييز الصوفيين بين مايسمونه الشريعة ، وبين مايسمونه الحقيقة . إن الشريعة هى التى تتناول شئون الظاهر ، والحقيقة هى التى يعبرون عنها بالحنى ، والمجهول ، والباطن ، ولذلك فإن اهتمامى صوفى بالمجهول وبما يأتى ويتغير باستمرار ، وهذا مايتناقض مع الدين » .

وبما يبعث على الأسف أن الساحة الأدبية الحديثة قد تركت خالية ليعيث فيها تيار الحدائى ، أو الحساسية الجديدة ، فشارك فيه من الشباب المغرر بهم

كثيرون لم يطلعوا على خوافيه وأصوله وبواعثه ، واستهوتهم نظريات مروجيه الدين ادعوا أن هذا التيار هو أعلى ما في الحضارة الغربية من اتجاهات أدبية ، مغفلين حقيقة بوصفه تيارا عارضا ظهر منذ أكثر من قرن وازدراه معظم النقاد والمفكرين الأوروبيين .

وقد كان من نتائج وجود هذا التيار في أدبنا الحديث مانعانيه في الشعر من الضعف المزرى في صورته الفنية ، وفي خيال شعرائه ، وتفاهة لغتهم ، وأفتقار قصائدهم إلى حرارة الواقع ، وصدق الإحساس ، وانعزالهم عن قضايا أمتهم ، وغياب الرؤية المتفردة لكل منهم ، بحيث صارت قصائدهم نموذجاً حداثياً تتكرر فيه كل سخافات الحداثة بطغيانها التجريدى البارد اللا عقلانى ، وانقطاعها التواصل مع القارئ بما فيها من غموض ، هو غاية في ذاته ، ورموز وأساطير مستعارة من حضارة غربية بدعوى عالمية الثقافة .

وغاية ما يقال إن الشعر الحداثى صار بضاعة من لا يملك في الشعر موهبة ، ومن هو خارج على اللغة والتراث ، مُعَيَّب عن العقل والوعى ، يجرى وراء سراب تجديد ، ماهو ببالغه . فإذا قلنا إن الحداثة انقضت سامرها ، لم يكن ذلك تفأؤلاً ، بل إيماناً بقدرة أدبنا على تجاوز هذه النزوة ، وتمثله معنى المعاصرة ، وتحقيقه البُعد الحضارى لأمتنا العربية .

الباب الثاني
فم اتجاهات نقدية أخرى

الفصل الأول

النص الأدبي بين المبدع والمتلقي

منذ استطاع الإنسان أن يعبر عن فكره ومشاعره تعبيراً إبداعياً يختلف في شكله وإيقاعه عن التعبير المشترك المستخدم في شئون الحياة اليومية أصبح له سامعون يتذوقون ويدركون ما في تعبيره من عناصر جمالية يصعب على أي فرد عادي أن يضمناها كلامه. ولهذا نسبوا القوة المبدعة التي يختص بها قليل من البشر إلى السحرة والشياطين. ولكن علاقة ثلاثية متصلة تلك قائمة بين المبدع ونصه وسامعه.

وعلى امتداد تاريخ الفكر الإنساني تطورت أفكار كل طرف في هذه العلاقة ووسائله وإمكاناته، وكلما أعمق المبدع ونصه في التطور والتعبير ازداد السامع المتذوق الذي تحول إلى قارئ متذوق إدراكاً لصعوبة مهمته ، فالاستماع أو القراءة وإبداء الملاحظات وإصدار الأحكام للتعبير عن إحساس المتلقي لم تعد كافية إزاء تعقد أشكال الإبداع ودخوله في دروب ضيقة تلزم المتلقي بأن يطاول المبدع في فنه ليدرك مرامييه، أو يطلو عليه ليبدع من تنوq نصه نصاً آخر ، حتى باتت العلاقة التلازمية بين الأطراف الثلاثة مهددة بالانقسام والخلاف، وأصبح القارئ العادي بعيداً عن المبدع ونصه من ناحية، وبعيداً عن أن يكون متلقياً من جهة أخرى ، إذ صار التلقي علماً له أصوله وقواعده، وله مراتبه التي لا يستطيع أن يتسمها كل هاو للأدب ، عاشق للتعبير الفني الجميل.

لم يعد التذوق إذن انطباعاً ذاتياً ، أو إحساساً فطرياً، بل إدراكاً عقلياً تتجاذبه فلسفات ومذاهب أدبية، وطرائق تفكير وبحث. وكلما هبت على الأدب رياح التفسير عدل النقد مساره ليستوعب الإطار الأدبي الجديد، فنلويست الفلسفة العقلية والمثالية والمادية الجدلية وغيرها. واشتبك معه علم التاريخ والاجتماع والنفس والجمال. واتخذ له وجهات مختلفة من خلال هذه المناوشات والاشتباكات

وكانت الدراسات الأكاديمية ماضية في تأسيس مدارس نقدية تعبر بها عن الاتجاه العلمي للنقد من خلال تأثره بالأنكار والفلسفات والمذاهب. ومن الطبيعي أن يكون لكل مدرسة أنصار وخصوم يجتهدون في رصد الجوانب الإيجابية والسلبية. سواء أكان ذلك في الجانب النظري أم التطبيقي. وبقي النص الركيزة الأساسية في العلاقة بين المبدع والمتلقي مهما اختلفت النظريات والفلسفات وتباعدت الأمكنة والأوقات. ولكن علاقة النص بالمبدع انتابتها تغيرات كثيرة. فلم تكن رغبات المبدع وميوله موضعاً للاعتبار في النقد الكلاسيكي الذي اهتم بتشريح بنية النص، في النظرة الأرسطية المرسسة على المنطق وفيض العقل. فلما حدثت الثورة الرومانتيكية في الأدب اهتم نقادها بالمبدع أكثر من اهتمامهم بالنص، باعتبار أن المبدع إنسان له عواطفه وميوله وأفكاره التي أثرت النص، فهو بذلك نبضة حياة من صاحبه، وهو تعبير ذاتي قبل أي شيء وليس بناء ثابتاً أقامه العقل بجهد إبداعى مرسوم كما يدعى الكلاسيكيون. ولاشك أن نظرة المتلقي الناقد قد اختلفت فيما بين النظرتين الكلاسيكية والرومانتيكية، فالمعنى في النص كان الغاية الأولى التي يسعى إليها المتلقي الكلاسيكي، بينما فرضت النظرة الرومانتيكية على الناقد المتلقي الاهتمام باللفظ وما يوحى به من إثارات وجدانية تتصل بذات المبدع.

وحينما ساد المذهب الواقعي استرد النص الأدبي الاهتمام به منفصلاً عن مبدعه، وكذلك كان شأنه عند الكلاسيكيين الجدد مع اهتمامهم بالجو النفسي للمبدع من خلال (المعامل الموضوعي) ودعوتهم لتحطيم الحواجز بين لغة الشعر ولغة الحياة.

وحينما برزت نظرية الحداثة Modernism في الأدب الأوروبي كان طبيعياً أن تؤثر تأثيراً عنيفاً في مسار النقد الأدبي، وأن تهتك مقاييسه، وترفض كل اتجاهاته السابقة على ظهورها وتتطرق من جديد في العلاقة الثلاثية بين النص

والمبدع والمطلق، وسبب ذلك واضح وهو أن النص الحداثى يتنرد على مقاييس النقد فى شتى اتجاهاته فكان لابد من استخدام مقاييس جديدة تحاول استكشاف عناصر الإبداع الفنى فى النص الحداثى، ووجدت الحداثى بغيتها فى الفلسفة البنوية التى كانت فى أصلها محاولة لدراسة الظواهر بصفة عامة، ويأتى فى مقدمتها الظواهر البشرية على أساس فكرة البنية وهى تعنى صورة الشيء وهيكله ووحدته المادية وتصميمه الكلى، أى مجموع العلاقات الباطنة المكونة لوحده، وقد استند فلاسفة البنوية على اللغة إذ قالوا لا توجد بنية إلا حيث توجد لغة، فإذا تحدثوا عن بنية أى شيء لالفة له، تصوروها له لغة، هى لغة العلامات أو الرموز، ولذلك قيل فى تعريف البنية إنها نظام رمزى لا يمكن رده إلى نظام الواقع ولا إلى نظام الخيال لأنه نظام ثالث مستقل عن كل منهما.

وقد اختلف الباحثون فى البنوية حول طبيعتها : هل هى فلسفة تبحث فى البنية والنسق والنظام واللغة، مثلاً كانت هناك فلسفات تبحث فى الوجود والذات والإنسان والتاريخ ؟ هل منهج البحث العلمى. أو موقف عقائدى، أو نظرية فى المعرفة؟ وكل رأى يحدد لها وجوداً له ما يؤيده، فبعض دعاة البنوية أعلنوا موت الإنسان ليوضحوا أن البنوية نزعة معارضة للنزعة الإنسانية أو الذاتية. وبعضهم أعلن عداوة للتاريخ والفلسفة ومن روادهم وهو (التومس) فسر الماركسية تفسيراً بنوياً وأوجد نقطة التقاء بين الماركسية والبنوية وهى النزعة المضادة للإنسان بمعنى رفض تفسير التاريخ بالاستناد إلى مفهوم الإنسان أو الذات.

استندت الحداثى على البنوية فى محاولة لإيجاد نقد أبهى جديد تستوعب مقاييسه الثورة التى أحدثتها نظرية الحداثى فى الأدب ، وكانت البنوية اللغوية من أبرز ما توصلت به الحداثى لرسم المعالم التقنية الجديدة. وإذا كان (فريديناند دي سوسير) هو الذى وضع أساس البنوية اللغوية^{١١} التى تسعى لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية فى النصوص وتطورها، فقد ظهر آخرون بعده كانت لهم وجهات نظر

أخرى، بحيث صارت البنيوية اللغوية عدة بنيويات، وإن ظل الأساس الذى يجمعهم : محاولة اكتشاف كيفية انبثاق المعانى اللغوية من التراكيب أو الأبنية للكلمة والجملة والعبارة. ومن أقوال (كلود ليفى شتراوس) التى تبين استحواذ البنيوية على العلوم الإنسانية قوله إما أن تكون العلوم الإنسانية علوما بنيوية، أو لا تكون علوما على الإطلاق لأنها لاتملك القدرة على التبسيط إلا إذا أصبحت بنيوية. والمقصود بالتبسيط فى هذه العبارة التنظيم البنىوى الذى يرد الوقائع الكثيرة إلى مجموعة من العلاقات الرياضية البسيطة.

ويصعب علينا فى هذا المقام تحليل النظريات البنائية من حيث علاقتها بالنقد الأدبى، وهى نظريات متباينة صدرت عن بواعث متعددة وأصبحت تمثل اتجاهات مختلفة كما يقول بحق الناقد الفرنسى (أنريه مارتنيه)، بل إن النظريات الأخيرة فى علم اللغة قد خالفت البنيوية فى بعض أصولها، حتى لقد أطلق عليها (مابعد البنيوية) وكان من الطبيعى أن يدور الخلاف بين هذه الاتجاهات حول العلاقة الثلاثية التى سبق أن أشرت إليها وهى : المبدع ، الملقى ، النص الإبداعى ، وبعض الاتجاهات البنيوية - إن لم يكن معظمها - يركز على موت المبدع بمعنى التركيز على النص الإبداعى بوصفه بنية لغوية وإشارية مكتفية بذاتها. ولهذا ينبغى رفض الإحالة إلى ما هو خارج إطارها اللغوى كالمؤلف والواقع والظروف التاريخية والاجتماعية والنفسية، فالبنيوية فى أساسها النقدى تبدأ من النص وتنتهى به، وكأته الغاية النهائية فى حد ذاته. وإذا استخدمنا مصطلحات البنيويين قلنا إنهم يركزون على الوظيفة الشعرية للمرسله، ويهتمون من شأن العناصر الأخرى الخاصة بالظواهر الإبداعية. وهم يرون تحول المرسله إلى نص فى عملية ارتداد لسيرة الرسالة نحو الملقى أو القارئ. ثم انكفأها على ذاتها لترايد القيمة الإنشائية للنص ، وبذلك تقتصر وظيفة الملقى أو القارئ على الكشف عن شفرة النص ومعناه وآلياته وأنساقه المختلفة، عن طريق تحليل

مستوياته الصوتية والنحوية والصرفية والدلالية وغيرها، وهو لا يستطيع أن يضيف إلى النص شيئا من ذاته.

والاتجاه السيميولوجي أو السيميوطيقي يركز أيضا على النص بوصفه بنية السنية وإشارية مكتفية بذاتها. وينبع الإدراك السيميولوجي من فهم طبيعة العلاقة بين الدال والمدلول. ومن ثنائية الحضور / الغياب القائمة بينهما. فالدال هو الصورة الصوتية أو الخطية التي يمثل حالة الحضور في النص، بينما يمثل المدلول الذي هو متصورٌ نهني حالة الغياب . ودور المتلقى أو القارئ يتمثل في عملية استحضار هذا المتصور الذهني للغائب.

ثم تنشأ المقومات الإبداعية للنص من تكامل العلاقة بين الدال والمدلول.

والاتجاه التشريحي أو التفكيكي Deconstructive يتحلل إلى حد كبير من سلطة النص المفروضة على المتلقى، ويوجهها إلى القارئ بناء على نظرية الخطاب الثلاثية الأطراف : الباث (المرسل)، والخطاب (الرسالة)، والمتقبل (القارئ) ولكن هذا الاتجاه يطلق العنان للقراءات المتعددة بعدد القراء، وهي جميعا نسبية غير يقينية، وتخضع لمستويات القراءة التي استخرجوا منها أنماطا متعددة : الاستكشافية، الاسترجاعية، الاستنتاجية، العمودية، الأفقية .. الخ، كما تخضع لمستويات القراء فمنهم المثالي والخيالي والضمني وذو الكفاءة اللغوية .. الخ.

وإذا كان الاتجاه البنوي قام على أساس تناسق بنية النص الأدبي وفق قوانين لغوية وأنظمة لتقبل التعديل أو التغيير ولا تتأثر بأي مؤثر خارجي فإن النص في الاتجاه التفكيكي لا يمثل بنية لغوية متسقة منطقيا بحيث تخضع لتقاليد ثابتة يمكن كشفها، بل يمثل تركيبة لغوية تعارض نفسها من الداخل بالكسور والشروخ والفجوات على نحو يجعل النص قابلا لتفسيرات وتؤويلات لانهاية لها.

وإخضاع النص لنظم العلامات الذى تأخذ به التفكيرية يولد إحساسا بالموضوعية فى النقد ولكنه إحساس زائف إذ يتعارض هذا النقد مع ذاتية العمل الأدبى، ويتحول النقد إلى العبثية إذ يدعى مايشاء من معان لوجود لها، وتغيب عنه كذلك العناصر الجمالية فى النص.

وحين تسلت نظرية الحداثه إلى فكرنا الأدبى المعاصر، كان من الطبيعى أن يدخل مع الحداثه ذلك النقد الجديد باتجاهاته المختلفة الذى يلائمها، فاقبل بعض الدارسين ينقلون ما كتبه الغربيون من نظريات البنائية وما بعدها، بلهم حيناً ويعدم فهم فى أحيان كثيرة. وزخرت حياتنا الفكرية بكتابات يرى أصحابها سيادة الاتجاه البنيوى أو السميوطيقى أو التفكيرى وغيرها من اتجاهات نقدية فى صورتها النظرية أو واقعها التطبيقى. واجترأ بعض الدارسين فسلطوا بعض هذه النظريات على شعرنا العربى القديم أو الحديث المبني على الأصول التراثية، على الرغم من أن الباحثين الأوربيين من دعاة البنيوية وما بعدها توقفوا طويلا مترددين أمام النصوص القيمة فى آدابهم لاختلاف عصر المتلقى عن عصر المرسل ووجود مشكلات أساسية فى كيفية الحكم على المدلول أو التركيب اللغوى. واهتم دعاة الحداثه العربيه ببيان اختراق النص من الداخل ناقلين عن بعض الباحثين الأوربيين وجود علاقة غريبة بين المتلقى والنص يسمونها علاقة شبقية. بحيث يصبح النص لغة للحس، وتطفى لغة الحس عليه كما تطفى لغة جنسية بإزائه، ويسمون هذه اللغة لغة الاختراق التى تفتض عذرية اللغة . وهم يتفقون مع (فرويد) فى الماعنى الجنسية لفتح النص ويقولون إن مايسميه (رولان بارت) هزة النص إنما هى هزة جنسية خالصة. ويهدفون بالاختراق الداخلى للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالى المبهم من الرموز والغامض من الصور التى يتألف منها النص الحداثى، وكذلك محاولة إيجاد مكونات داخلية فيه تخضع لأنظمة محددة وتنقل تعبير الألفاظ عن مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى، ومن

مستوى التعبير المفرد إلى مستوى التعبير الكلي أو مايسمى بالبنويون البنية السطحية وهي مجمل الظواهر الخارجية للنص الأدبي، والبنية العميقة وهي عملية تركيب البنيات السطحية في بنية أكثر اتساعا.

وأحدث الاضطراب في نقل الاتجاهات النقدية الحديثة عن الفكر الغربي تشتتا واضحا، بل أسلم إلى حالة ضياع نقدي، ولم نجد من الباحثين العرب من وقف عرقفا نقديا من هذه الاتجاهات التي تنتهك جميعا في إهدار جماليات النص وتسلط الملتقى القدرة على تنقيح، والتأنيق ليس معيارا نقديا، بل مسبب، بل فيه قدر من العلمية الموضوعية، لأنه يعنى الحكم على النص بناء على مرجع عام يؤول إليه وهو يجمع ما بين الأحكام العامة والجزئية، ويقدم إلى جانب الحكم والتقويم الرؤية التفسيرية. كما أن هذه الاتجاهات النقدية الحديثة تهمل استجابة الملتقى للنص وتتغاضي عن تمثيل النص لحركة الملتقى النفسية الخاصة، وأن هذا الملتقى سواء أكان ناقدًا أم غير ناقد يقرأ النص من أجل المتعة أولا.

أما أن النص يخضع لظروف خارجية نابعة من مبدعه أو من البيئة والظروف المحيطة وهو ماتتفيه هذه الاتجاهات النقدية الحديثة، فحقيقة لا ينبغي إهمالها أو التغاضي عنها، فالنص ليس لغة أو علامات فحسب، بل إن وراء هذه اللغة بكل أنساقها، وهذه العلامات بكل تأويلاتها عوامل وأسبابا عميقة تمنح النص وجوده ويحدده وشخصيته. وسوف أقدم فيما يلي دراسات تطبيقية لهذه الاتجاهات النقدية الحديثة حاول أصحابها من الباحثين العرب توضيح العلاقة الثلاثية بين النص ومبدعه ومتلقيه في ضوء ما فرضته هذه الاتجاهات النقدية من ناحية، وفي ضوء ما أسمنته بعضية النقد الجديد ووجود حالة من الضياع النقدي في فكرنا العربي المعاصر من ناحية ثانية وثالثة

والدراسة الأولى لعبد السلام المسدي في كتابه (الذقد والحداث) وهو يبدأ بمقدمات نظرية يبين فيها أهداف دراسته النقدية وهي لاتخرج عما أشرنا إليه في

النقد الأوربى الحديث فهو يسمى إلى إزالة الحواجز بين الأدب والنقد بوصفهما إبداعا، وإزالة الحواجز بين الشعر والنثر ويؤكد سقوط نظرية الأنواع الأدبية، فالنص الأدبى لا يحده نوع، ثم أشار إلى أهمية عقد الصلة بين علم اللغة والأدب وإبراز التوافق بين التيارات النقدية والأسلوبية، ويكشف عن أثر الاتجاه الحداثى فى التيارات النقدية الجديدة قائلا : يصبح للأديب سلطان على الناقد فى حمله على مراجعة ضوابطه كلما ترمد النص الإبداعى على تصنيفات النقد . ويقول أيضا فى موضع آخر : إن النقد لا يتجدد إلا إذا جدد نظامه المفهومى أو قل إنه لا يتحول إلى (حدث) نقدية إلا عندما يستحدث جهازا معرفيا يباشر به النص الأدبى كما لم يباشره السابقون. وهو بذلك يؤكد خضوع مقاييس النقد الجديد لاتجاهات الأدب الحداثى. ثم يصف الباحث التجربة النقدية بأنها محاولة لفك الارتباط بين الدال والمندلولات. أو هى سعى لرسم خطوط القران بين بنيتين: بنية عميقة وبنية سطحية. وخلال هذا السعى تتسج العملية النقدية لنفسها بنية جديدة تكون فى اتجاهها معاكسة للبنيتين الأوليين، فبينما تنهى البنية العميقة والسطحية أفقيتين تلتى البنية النقدية عمودية عليهما، فتربط وصالهما من حيث تخرقهما. ثم نرى الناقد يستخدم المصطلحات الطيبة فى وصف التجربة النقدية فهى تبدأ بالكشف ثم التشخيص ثم العلاج، والناقد من حيث المضمون فى النص يشرحه ويحلله ويرسم أدبية الإبداع فيه، ومن حيث الصياغة يبين طبيعة الخصائص التى تتسم بها لغة الشعر فى نوعيتها. ويمضى الباحث فى الجانب النظرى فيبين الصلة بين اللسانيات ولغة الأدب، فيكشف عن الاتجاه العام للداثيين بقوله : إنسان العصر الحديث يسير نحو التاريخ العلمانى بلا تراجع. ثم يتحدث عن الرؤية البنوية بوصفها طريقة فى التفكير ومنهج فى البحث، وعن لجوء الناقد الأدبى إلى عالم اللغة فى اللسانيات العامة للبحث عن مقومات الكلام بوصفه ظاهرة بشرية مطلقة، وفى هذا المجال تحاول النظريات النقدية استلها من خصائص الظاهرة اللغوية فى موضوعها ومادتها وتحولاتها حسب مراتب الكلام.

ذلك يبين أن النقد الحديث استلهم علم الدلالة في مناهجه واختياراته، باعتبار أن الدلالة كاملة في رمز الألفاظ للأشياء والتصورات الخارجة عن حدود الألفاظ ذاتها. كما استلهم النقد علم العلامات أو السيميائية وهو الذي يدرس أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض باعتبار اللغة نظاما من العلامات قبل كل شيء. ثم يكشف الباحث عن اتجاهه النقدي بالتركيز على النص أو على نص النص، متجاوزا عن كل مؤثر خارجي من أبعاد تاريخية واجتماعية ونفسية. وغاية الحدث الأدبي في النص تكمن في تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة.

ويعكف الناقد على دراسة الخصائص اللغوية التي يتحول بها الخطاب الأدبي عن سياقه الإخباري إلى وظيفة تأثيرية وجمالية والخطاب الأدبي في اتجاهه النقدي رسالة تركبت في ذاتها ولذاتها، ومعنى ذلك أن الكلام الإنشائي يقوم ببنية اللغوية رقبيا على نفسه إذ ليس منطلقه ولامرماه أن يصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلا، فليس الكلام فيه أداة للإبلاغ بقدر ما هو تركيب يستمد شرعيته من بنيته وصياغته. وأدبية الخطاب عند الحداثيين تتحدد بمقدار الخروج عن قالب المرسوم. وهو يقول في ذلك «وما كان لأدبية الخطاب أن تبرز في النص لو كانت اللغة الأدبية تطبيقا حرفيا للأشكال الأولية تستخرج من النمط التعبيري المتواضع عليه صورة جديدة. إما بخرق المألوف، أو باللجوء إلى عناصر من الصنيع» ثم يتناول الباحث نظرية الأسلوبية التي تدرس في النص العناصر التي يستعملها الكاتب أو الشاعر ليعرض على القارئ طريقة تفكيره. «بأنه الأسلوبية يقصر نفسه على النص معزولا عن كل مؤثر خارجي كما عرفناه وإذا كانت اللغة تعبر فالأسلوب يحقق. ومن هنا أنتج الإطار الأسلوبية واللسانيات. ويتابع الباحث الحداثيين الغربيين في التفرقة بين الأسلوبية والبلاغة قائلا إنهما تمثلان شحنتين متقافرتين متصادمتين لا يستقيم لهما تعايش أي في تفكير أصولي موحد والسبب في ذلك أن الأسلوبية قامت بديلا عن البلاغة. فهي

امتداد لها ونفى. فالبلغة في رأيهم - علم معيارى «يرسل الأحكام التقييمية، ويرمي إلى تعليم مادته وموضوعه بلاغة البيان. بينما تنفى الأسلوبية عن نفاذها كل معيارية وتعترف عن إرسال الأحكام التقييمية بالمذبح أو التهجين ولا تسعى إلى غاية تعليمية البتة، فالبلغة تحكم بمقتضى أنماط مسبقة وتصنيفات جاهزة - في رأيهم - بينما تتحدد الأسلوبية بقيود منهج العلوم الوصفية ، والبلغة ترمى إلى خلق الإبداع بوصاياها التقييمية بينما تسعى الأسلوبية إلى تطيل الظاهرة الإبداعية بعد أن يتقرر وجودها».

وحين يخلص المسدى من عرضه لنظريات النقد الحديث دون أن يضيف مفهوما واحدا لما قرره البنيويون الغريبيون ومن تبعهم، يبدأ فى تقديم دراسة تطبيقية بالمذهب الأسلوبى على قصيدة أحمد شوقى:

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفهم الزمان تبسم وثناء

ومنذ البداية يغرقنا الباحث فى طوفان اصطلاحات تحقيقا للمثل العربى المشهور : جعجة ولاطن فهناك الأسلوبية التطبيقية وتسمى أسلوبية التحليل الأصغر أو أسلوبية السياق. أو أسلوبية الوقائع، ويتجه أصحابها إلى التعرف على كل حدث تأثيري يعرض له فى النص فيفصل القول فى مقوماته بحثا عن السمات التى حولت مادته اللغوية إلى واقعة أسلوبية، فيكون التحليل أخذا بأطراف البنى المكونة للسياق الأدبى الإبداعى : الصوتية والمقطعية والتركيبية والدلالية، وهناك أسلوبية الأثر وتسمى أسلوبية التحليل الأكبر ، أو أسلوبية الظواهر، ومجالها اكتشاف الظواهر الفنية من خلال المثال الذى يجسمها ، والإقدام بفعلة واحدة على الأثر الأدبى المتكامل معيا إلى استكناه خصائصه الأسلوبية، ويقول الباحث إن قصيدة شوقى أوقفت على نمط جديد من انتظام البنى المحدد للفعل الإبداعى يسميه التضاهر وترجمته إلى اللغة الصورية وهى لغة التبسيط التى تأخذ بها

النبوية. وهي تحويل النظريات إلى معادلات رياضية :

$$\text{معيار كشف ١} = (أب + أب) \times (ب ج + ب ج)$$

$$\text{معيار كشف ٢} = (س ص + س ص) \times (ص ع + ص ع)$$

$$\text{معيار كشف ٣} = (ع د + ع د) \times (د و + د و)$$

ويقول الباحث بعد إيراد هذه المعادلات الجبرية : (وعلى هذا النمط تركيب قصيدة ولد الهوى بحيث غدا التضايف كما تكشف لنا مفتاح سرها الشعري). وواضح هنا أن الناقد يتبع في تسليم قول (كلود ليفي شتراوس) بالتبسيط الذي تملكه النبوية، أي رد الوقائع الكثيرة إلى مجموعة من العلاقات الرياضية البسيطة. ولكني أعتز بأن هذا التبسيط الرياضي يمثل ألوانا من الطلائع التي لاتساعد قط على تنسيق النص أو فهمه.

ثم يأخذ الناقد الأسلوبى فى إيراد الأنماط النظامية للعناصر الداخلة فى تركيب الظاهرة الأسلوبية فيفرقنا مرة أخرى فى مصطلحات : التفاصيل ، التعاقب، التداخل ويقربها إلى أفهامنا الكلية بسلسلة من العناصر الجبرية التى تثقل على غير المتخصصين فى العلوم الرياضية. ثم لايلبث أن يضع أربعة معايير استكشافية ليحلل بها القصيدة وهى معيار المفاصل والمضامين والقنوات والبنى النحوية، ويقول إن أول تجليات الظاهرة الأسلوبية فى هذه القصيدة ابتنائها على تضايف المفاصل ويعنى به تشابك مواطن الانتقال من شحنة إخبارية إلى أخرى. ويتجلى إبداع الناقد فى تكثيف غموض أحكامه حين يقول : « إن تفصيل المادة الشعرية قد امتزج بتداخل الشحنات المعنوية، فحصل من ذلك تضايف حول الأغراض الدلالية المركزية إلى مايشبه الألوان الطبيعية الأولية، وحين نجهد العقل فى تفسير هذا الكلام وفى مصطلح تضايف المفاصل الذى كان عنوانا له نجد أن ما أراد الناقد أن يقوله لايتعدى أية فكرة ساذجة يدركها أى طالب علم، وهى أن

قصيدة شوقي تتضمن عددا من الموضوعات وهى : بشرى مولد الرسول، معجزة ولادته، خصاله ، معجزة القرآن، الملة الإسلامية، معجزة الإسراء، الجهاد ، الاستتجاد بالرسول. أما ظاهرة التصاهر فمعناه الاستفادة بعد غناء البحث والتنقيب فى معميات أسلوب الناقد أن الخطاب الشعرى فى القصيدة يقوم على ثلاثة محاور : دلالات تتصل بالرسول صلى الله عليه وسلم . وأخرى بالإسلام، وثالثة بالأمة الإسلامية فإذا انتقلنا إلى ما سماه تضايف القنوت وجدناه يقول : نغنى بها مجارى الأداء الإبلاغى بما يتخذه الشاعر مرتكزا حواريا يصطنع به التواصل حيث لاتواصل. ثم يستخرج لما سماه قنوت التعريف الادائى ميزة نوعية تجسم التضايف فى رأيه، فشوقي حين يتحدث عن ممدوحه رسول الأنام صلى الله عليه وسلم يعتمد على أسلوبين الأول الضمير الغائب (هو) ، والثانى : الضمير المخاطب (أنت)، ويجرى الباحث عددا من الإحصائيات والمعادلات الرياضية لإثبات مايقول، وما كان أغناه عن ذلك كله لو أنه لجأ إلى البلاغة المعيارية التى سمت هذا الأسلوب : الالتفات ، وتشغل الباحث فكرة البنية عن كل ما عداها من ظواهر الإبداع : فيقول فى تحليله بيت شوقي :

فإذا بنيت فخير زوج عشرة وإذا ابتليت ففوك الأباء

يقول : «الشاعر يطلع علينا بخصوصية جديدة ضمن القالب المتوخى عامة، وذلك بتقجير البيت إلى بنيتين متلازمتين فيخرج من النمط الأحادى ليخلق زوجين تركيبين يطلان منضويين تحت القالب التحولى العام، فكتما هو منذر بانفراج التسلسل البنائى، وكتما إلهام الشعر قد أخذ فى الارتخاء فقصر النفس الإبداعى فجاء جواب الطرف الأول اختزاليا فى بنية. وليس ها هنا قصر نفس إلا من الناقد الذى تشغله فكرة البنية عن كل ما عداها فتكرار «إذا» المقابلة بين حالتين عبر عنهما الشاعر بفعلين متحدين فى أصلهما مختلفين فى بنيتهما وكان واجبا على الناقد أن يطل ذلك بدلا من هذه المعميات التى يغيب عنها

التحليل النقدي كقوله على سبيل المثال : « أفلا ترى إلى أحمد شوقي كيف عقد بين أسبال الضفيرة المفصلية بغير الصوت وبغير الضمائر، إنما بسلك دلالي يستثير من اللغة طاقتها التضمينية أكثر من اعتماد قدرتها التصريحية».

ويمضى الناقد في دراسته التطبيقية معتمدا على مجموعة كبيرة من المصطلحات والأساليب المعقدة والمعادلات الرياضية والجداول الإحصائية لأساليب الشرط وحروف العطف والجمال الفعلية وغيرها، ولكن بلا إدراك جمالي أو إحساس تذوقى ينبثق من النص، وقد صبح ما قاله المسدى عن نفسه : «إننا نواجه النص الأدبي والعمل النقدي من موقع مخصوص هو غير موقع الأديب وغير موقع الناقد، وإنما هو موقع عالم اللسان الذى يهتم بكل تجليات الظاهرة اللغوية، والفارق العميق بين متطلبات النظر هو أن النقد الأدبي فى التصورات المختلفة لايمنى بالملفوظ النصى إلا من حيث هو صورة للمادة الأدبية، أما غاياته من الفحص والنظر فتتنزل على مراتب أولها المضمون الدلالي فى النص وآخرها تحديد الظاهرة الأدبية نفسها بوصفها صياغة للفعل الشعري عامة . وبين المرتبتين مراتب أخرى فيها البعد النفسى والبعد الاجتماعى وغيرها. أما عالم اللسان فإن كل ذلك من مشاغله بداهة ولكن وراءه مطمعا آخر يصبو إليه وهو تحسس نوااميس الظاهرة اللغوية ذاتها، وفى ذلك القول - كما نرى - تجاوز من ناحيتين:

الأولى : ادعاء أن النقد الأدبى لم يعن باللغة ولوننا تاريخ النقد الأدبى عند العرب وما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى إطار نظرية النظم التى تربط بين المفهوم الجمالى والتحليل اللغوى فى الصياغة الشعرية.

الثانية : أن عام اللسان الجديد يجعل الظاهرة الاجتماعية والبعد النفسى من مشاغله وليس هذا بصحيح كما اتضح لنا من النقد الذى قدمه المسدى نفسه.

ونصحب باحثاً عربياً آخر فى تصويره للعلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه وهو محمد بنيس فى كتابه (حدائق السؤال) فنراه يختار نصاً آخر لأحمد شوقي وهى قصيدته التاريخية فى انتصار الخلافة العثمانية :

الله أكبر كم فى الفتح من عجب ياخالد الترك جدد خالد العرب

وسوف أتفاضى عما فى دراسته النظرية من أوجه الاتفاق بينه وبين المسدى حين يصدران عن أصل واحد. ونراه منذ البداية يستخدم اصطلاح (إعادة القراءة) وهو مصطلح يستخدمه النقاد الحداثيون عندما يريدون تطبيق مناهجهم الجديدة على نصوص غير حدائية، ولاشك أن ذلك يوقعهم فى مأزق خرج لعدم توازن طرفى المعادلة. ثم يحدثنا عن (النص الغائب) فى شعر شوقي ويعنى النقاد الحداثيون بهذا المصطلح وجود تداخلات نصية (Intertextuality) أى أن النص بوصفه دليلاً لغوياً معقد يتألف من شبكة تدخل فيها عدة نصوص. هذه النصوص هى مايسميه (رولان بارت) «النص الغائب» ونتيجة اتجاه النقد الحدائى إلى العلمية الموضوعية المترننه نرى أصحابه يصدرون عدة قوانين تحكم هذا النص الغائب، منها مايسمى بالمحور الترابطى Syntagmatique ، ومنها مايسمى بالمحور التواردى Paradygmatique ويحددون أنواعاً من القراءة منها الاجترار والامتصاص. ثم يحددون مجموعة من النوى المركزية والهامشية وهى الدليل والمتتالية بحسب تعريف (تشومسكى) لها. ثم ما بعد المتتالية أى الفقرة والنص، ويتابع محمد بنيس مايقوله النقاد الحداثيون ويؤدى صورة التداخل النصى فى معادلة رياضية هى كما يأتى :

دليل التداخل النصى = دال النص المهاجر إليه (دال النص المهاجر + مدلوله)
مدلول النص المهاجر إليه (+ التأثير)

ثم يأخذ فى تحليل هذه القوانين والمصطلحات الكثيرة التى يشغل بها ذهن

القارئ عن كل ما عداها من القدرة على التتوق واستكناه ظواهر الجمال الإبداعي في النص. ويتم هذا التحليل بأسلوب حدائى فيه قدر من الغموض والتجاوز اللغوى فهو يقول x يمكن أن تتموضع دلالية (سميائية) التداخل النصى في عزل العناصر ، أو المكونات المشتركة بين النص المهاجر (النصوص المهاجرة) والنص المهاجر إليه، ثم البحث عن قوانين الهجرة. ولأنا أعدنا كتابة هذا النقد بكل ما فيه من قوانين ومعادلات وغموض لتبين لنا أن النص الغائب الذى يعنيه الناقد الحدائى هو النص المؤثر في قصيدة شوقى: أو الذى نسج على منواله فيها، أو بالأحرى قام بمعارضته ، وهونص قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية :

السيف أصدق أنباء من الكتب فى حده الحد بين الجد واللعب

ويصرح الناقد الحدائى بذلك بعد أن يحلل البنية السطحية والعميقة، ويعد أن يطبق القوانين التى سبق أن أشار إليها فيقول : إن قصيدة أبى تمام كتواة مركزية هاجرت إلى قصيدة شوقى من خلال القراءة وإعادة الكتابة. ويتحكم فيها قانون الاجترار الذى يحصر نص أبى تمام، ومن ثم شعر النصف الأول من القرن الثالث للهجرة فى بعض خصائصه وعناصره الشكلية البرانية، ويتعامل معها معزولة عن نسقها وسياقها. إنه قانون يرى إلى النص فى تكوينه وعلاماته العابرة، وهو ما يجعل الحدود القصوى لوعى شوقى تلتقى بالحدود القصوى للرؤية السطحية إلى كل من الماضى والحاضر، وهى رؤية تعتقد ببرانية الخصائص الكتابية لنص أبى تمام ولاتاريخيتها.

ونلاحظ فى تحليل الناقد للنص غياب الحس الفنى والإبداع الجمالى. كما أن حكمه بالرؤية السلفية فى الماضى والحاضر إنما هو حكم جاهز راسخ عند الحدائين. وقد ظلم قصيدة شوقى ظلما بيننا بحكمه عليها بأنها تأثرت بالخصائص الثانوية فى قصيدة أبى تمام دون غيرها، وكأنه فى نظره إلى سلفية النصين يحكم دون موازنة نقدية صحيحة بأصالة الأقدم وتقليدية الأحدث.

ونصحب ناقدًا عربيًا ثالثًا لثري في دراسته النظرية وتطبيقية مفهوم العلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه، وهذا الناقد هو عبد الله الغذامي في كتابه (تشريح النص) فنراه في مقدمته يعرض جوانب نظرية متعددة منقولة عن النقاد الحداثيين الغربيين دون أدنى تعديل، بل نراها في ترجمة غير مستقيمة وعبارات غامضة، يجرب فيها الناقد الحداثي قدرته الإبداعية. فالتقيد بالحديث (يسعى لسبر صوتيمات الدلالة وبناء شجرة نموها العضوي). وهم يعرفون الصوتيم بأنه النواة التي يقضى إليها النص أو ينتج عنها. ونرى الغذامي يتناول قضية الـ «ب» بأسلوب غامض لا يستهدف الصراحة أو الوضوح، ونحن نتفق منه في أن «ب» يختلف عن مفهوم التجديد أو المعاصرة. وأنها فوق الآنية، بمعنى أنها كلية وشمولية، يتساوى فيها الماضي مع المستقبل، ولكننا نخالفه أشد المخالفة في أن الحداثة رؤية اجتهدانية للفرد، فهو بذلك يريد أن يطمس موقفا عقائديا للحداثيين. كما نجد في موقفه من الموروث مرلوغة واضحة، فهو إذ يعرف الحداثة بأنها معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير مشيرًا إلى فكر (أونييس) في الثابت والمتحول يقول (إن الحداثة تسعى إلى فصل الموروث لتفرض الجوهرى من خروجه إلى زمان بعد أن تزيج كل ما هو وقتي) فلا يخرج بذلك عن «ب» (أونييس) وما وراءه من الحداثيين بإزاء التراث وإنكار ما فيه إلا أن يكون شنودًا يتفق مع أرائهم.

ويقع الباحث في تناقض شديد حين يدعى بأن النصوص الحداثية تحمل سمات ثابتة هي اللغة القصصى بنظامها النحوي والصرفي والصوتي. ثم دليبت أن ينقض ذلك بقوله: (ولكن مع هذه الثوابت نجد أن القصيدة الحداثية قد تخلت عن بعض المتغيرات وأملت بدلا عنها مبتكرات إبداعية غير اصطلاحية مثل نظام الإيقاع الحديث بدما من التفعيلة المرسلة إلى الإيقاع المنساب في قصيدة النثر ومعها نظام الروى المطلق - ثم السياق الدلالى المتنوع في طرق توظيف المجاز. ويقدم (الغذامي) دراسة تقنية تطبيقية على قصيدة (إرادة الحياة) لأبى القاسم الشابي، مستخدما الاتجاه السميولوجى الذى يشرح نظريته ببعض النقول

الترجمة ، فاللغة نظام سمويولوجي إشاري، والكلمة إشارة تنقف في الذهن علي أنها دال يشير مدلولاً. ويتهجم الباحث علي التراث العرب فيدعي أن الاهتمام فيما يسميه الخطاب النفعي - ويعنى به الأدب القديم - يتوجه نحو المدلول- وهو مايسعي المتحدث إلي غرسه في ذهن المتلقي، ليشتراكا معا في تصور ذهني واحد. ولم يقل أحد إن الأدب العربي القديم خطاب نفعي يتجرد من القيمة الجمالية التي يريد الباحث أن يجعلها مقصورة علي الأدب الحديث. ثم يصف بأسلوب إبداعي الاتجاه الحداثي قائلا (إنه يسعى إلى تقوية القطب الصوتي وتكثيفه، ويحرر الكلمة من قيد التصور الذهني، ويطلقها حرة معتقة تسعى في خيال المتلقي دون أن تحبسها قيود المعاني المتوارثة، والسياقات التي تعلقت عليها حتى قيدت حركتها. تصبح الكلمة في التجربة الجمالية إشارة حرة).

ويمضي الباحث في تهجمه على الأدب العربي القديم قائلا : « وعلي هذا تصبح قيمة النص فيما تحدثه إشارات في نفس المتلقي، وليس أبدا فيما تحمله الكلمات من معانٍ مجتلبة من تجارب سابقة أو دلالات مستعارة من المعاجم». والأدب العربي القديم في روائعه إنما يقوم على إبداع جمالي ويبتعد عن التقريرية التي يدعيها الحداثيون، فدلالات الألفاظ فيه - علي الرغم من وصولها إلى المتلقي بشكل واضح - ليست علي مذهب (الأرض أرض والسماء سماء). ولو صح هذا الادعاء لصدقنا أن الشعر العربي يخلو من عناصر التصوير الفني، فلا مجاز فيه ولا استعارة ولا تشبيه ولا كناية ولا تورية، ولا أي أسلوب فني يعبر تعبيراً غير مباشر عما يريده الشاعر وكان هذه القيم الفنية وما تثيره من دلالات تعبيرية غنية من نصيب النص الحداثي الذي يظلفه الفموض ويصدر ألياً من لاوعي المبدع. ويعرج الباحث علي النقد العربي القديم فيدعي أن نقائنا قد مضوا منذ مطلع تاريخ النقد في تأكيد الفصل بين اللفظ والمعنى في الشعر، وليس ذلك صحيحاً، فالجاهظ كان يعرف جيداً الارتباط بين اللفظ والمعنى. وكذلك عبد

القاهر الجرجاني، بل يوجد غيرهما ممن يؤمنون بالارتباط العضوي بين اللفظ والمعنى كالحاتمي وابن طباطبا العلوي وغيرهما بل لقد ميز عبد القاهر بين مستويين للمعنى : المعنى المباشر الذي يدل عليه ظاهر اللفظ والمعنى العقلي الذي يستخلص من المعنى الأول، وقد أدرك القيمة الفنية التي تستشعرها النفس من حيث متعتها وتأثرها بهذه الطريقة غير المباشرة في أداء المعنى.

ونجد اختلافا في فهم الباحث لمعنى الإشارة فهو يراه شاملا لكل عنصر عن عناصر النص الأدبي، وأنه ليس بديلا عن اصطلاح (الكلمة) ، ولكنه تحد . وفي هذا يختلف مصطلح الإشارة عما هو معروف في علم السيميولوجي، فهو بديل فيه عن الرمز وعن الكلمة. والذي دعاه إلى تحريف معنى الإشارة إحساسه بالتعسف في استخدام الاتجاه السيميولوجي عند قراءة نص قصيدة أبي القاسم الشابي. ونحس عند بداية نقده لها وجود أفكار سابقة التجهيز عنده، فهو يقول : ويدخلنا القصيدة سنجد أنفسنا متورطين معها في اصطراح متوال تتلمسه في مصطرع الحركة/ السكون ومصطرع المد/ الجزر. وسنجد أن هذه المصطرعات أو المصطلحات أبعد ما تكون عن حقيقة المدلول في القصيدة. وهو يذهب الأضداد لغرض إيجاد معادلات رياضية، ونرى في قراءته للقصيدة ما يدعيه الحداثيون وهو ما يعبر عنه بقوله (ويكون النص الواحد ألقا من النصوص) لأن لكل قراءة أثرا يختلف عن أثر القراءة الأخرى . وبعد هذه الآثار يكون عند النصوص، وفي كل إعادة القراءة يحدث أثر آخر فكأننا مع نص آخر. فالنص هو الأثر ، والنص هو القاريء ويمثل هذا القول يتخيلون أي شيء لا يمت للقصيدة بصلة ويدعون أنهم كتبوا عن الأثر بوصفهم متلقين، وهذا هو ما ينطبق على تحليل الغداسي للقصيدة، فهو يقول : «مثما يعتمد الإيقاع على معادلة الحركة/السكون فإن إرادة الحياة اعتمدت أيضا على هذه المعادلة التي تصطرع داخل القصيدة لتحدث سياقاً فنياً مطلقاً نحو اللانهاية ، فالصراع هنا لا يتخضع عن انتصار وانهازم،

وإنما هو صراع دائم الحركة والتوثب فهو استمرار مطلق. وإذا كان دائم الحركة المطلقة فالين ضده السكون الذى ادعى أنه يوجد فى هذا المصطلح؟

ثم يقول : «لقد تحرك هذا الاصطراح فى محور زمنى تتلامس القصيدة معه تلامسا إيقاعيا، كتعائق البحر مع الأرض مداً وجزراً فهى لاتأخذ من الزمن كل مايمكنها أخذه منه، كما أنها لاتعطيه كل ما يمكنها إعطاؤه له، وكأنتها الحسناء توقع فتاها فى حبائل حبهها، حتى إذا ما توله بها تمنعت عليه، فتبقى بذلك جنوة الحب متقدة بلهب حى لا يخمده. وليس فى هذا النقد إلا عبارات إنشائية منمقة لاتتصل بالقصيدة بسبب ولاتطلعنا على أية قيمة جمالية فيها. ثم يدعى الناقد العدائى أن زمن القصيدة يتحرك فى إشارات الحدث والتجدد. ويشير إلى إشارات المستقبل ويتألف من الأفعال المضارعة التى يتعين توجيهها نحو المستقبل، وأفعال الأمر والمستقبل ويلحق بها أسماء فعل الأمر والأفعال الماضية التى وقعت فى فعل الشرط أو جوابه. وزواه يجري إحصاء بكل ذلك نتبين منه أن الأفعال المضارعة ستة وأربعون، بينما أفعال المضى الخالصة ثمانية وأربعون الأمر الذى يجعل كلامه عن إشارات الحدث والتجدد موضع الشك والحيرة . والذى أدى به إلى ذلك التوصل إلى نتيجة جاهزة وهى أن الإشارات الزمنية مستقبلية (تسحق الماضى والحاضر) وهذا هو الموقف المبدئى عند العدائين. فهم ثائرون على الماضى ، متطلعون إلى مستقبل جنينى غير محدد الملامح كما يقولون.

ثم يأتى الناقد العدائى إلى مصطلح المد/الجزء كما أسماه فيجعل مداره التوازن وكسر هذا التوازن. واصطلاح التوازن قائم فى ذهنه فى أبيات ثلاثة من القصيدة أتى بها ليقدم التوازن على أسس تركيبية هى : المعادلة الشرطية المتحركة فى الصدر والمنتوية فى العجز ووجود علاقة تضامنية بين الجمل. أما الأساس الأول فهو لايقدم تحليلاً نقدياً له، وأما الثانى فأمر طبعى لايتحتاج إلى دليل. وأما مايسميه كسر التوازن فيأتى بعد الأبيات الثلاثة ببيت يلاحظ فيه أنه تخلى عن المعادلة الشرطية مع أن البيت الثانى من الأبيات الثلاثة نفسها ليس

فيه هذه المعادلة الشرطية وهو قول الشاعر :

ولا بد لليل أن ينجلى ولا بد سعيد أن ينجس

أو يكون كسر التوازن بالبدء بجملة اسمية، ولا يبين الناقد كيف تكون الجملة الاسمية كسرا للتوازن. أو يكون بتغير الوزن. وهنا يطنطن الناقد بحذف فاء (فعول) في الشطر الثاني من التفعيلة الأولى في قوله :

فويل لمن لم تشقه الحياة من لعنة العدم المنتظر

يقول في ذلك : « وهذا عمل أشبه مايكون بالصدمة الكهربائية لإيقاظ الغائب عن وعيه. والشاعر بارتكابه لهذا يحدث في نفس قارئه صدمة تهزه وتوقن سدرته التي نخل فيها بمفعول الإيقاع العالي فيما سبق من أبيات ، وهذا هو المبرد الفنى لوجودها.. بل إنه مطلب فنى لوجودها ». وهذه مبالغة شديدة من الناقد إن صح حذف حرف من التفعيلة فإن كان ترهما فالمبالغة أشد وأنكى، ويمكن أن تكون موهومة لأن التفعيلة الأخيرة ، في الشطر الأول - كما نعلم - جات على وزن (فعو) في أبيات كثيرة من القصيدة. فتكون (ل) في هذا البيت هو الحرف الغائب الذي ادعى الناقد حذفه يعني أن الشاعر قال :

فويل لمن لم تشقه الحياة ة من لعنة العدم المنتظر

وهذا أمر طبعى في المقارب فإين المشكلة إذن وأين كسر التوازن الوهم؟

ويبقى للناقد حوار يسميه (مدار الارتداد) ويفسر فيه السكون الذى سبق أن أشار إليه غيمثل له بالقوافي، ففيها ثمانية عشر بيتا و ستات صريحة في مقابل خمس وأربعين جامدة، ويبنى على ذلك تصورا يقول فيه : « وهذه صيغة إيقاعية لتاريخ الإنسان العربى (حركة - سكون - حركة) فهو إنسان ماضيه حي .. وله حاضر ميت ». ثم نراه يدعى بعد ذلك ما يدعيه النقاد الحداثيون من تحرير الكلمة من سياقها الموروث. وقد سبق أن أوضحت أن الشاعر المبدع قادر على أن يجعل للكلمة معنى وظلا وأن يجعل للكلمة دلالات متسعة. ولكن ذلك كله لايعني تجاوزه عن اللغة أو الانفصام عن قارئه.

ويترك (الغذامي) الشابي ليدخل في الخطاب الشعري الجديد مستخدماً الاتجاه التشرحي أو التفكيكي في النقد، وهو يبدأ بمقدمة نظرية يتحدث فيها عن حالات التلقى ويظل على سنته في التهم على النقد غير الحداثي، فيسمى الحالة الأولى أزلية تقليدية ويعني بها حالة الإقناع أي التوصيل العقلي، ويسمى الثانية مثلها ولكنه يعرفها بأنها حالة الانفعال التي تعتمد على التعبير الوجداني. وكأن الناقد غير الحداثي لا يخرج عن واحد من اثنين : معتمد على الإيقاع العقلي، أو انفعالي تثرى..

أما الحالة الثالثة من التلقى - ويعبر بها عن النقد الحداثي - فيسميها الانفعال العقلي - ويعرفها بأنها استجابة قرائية لمتطلبات النص الجديد . وهذا هو نفسه مانقوله عن هذا النقد، فهو مفصل بناء على النص الحداثي. ورغم موضوعيته العلمية فهو يتشكل أشكالا كثيرة ويوسع دائرة الاحتمالات والفروض والشروح المتخيلة التي نحس دائما أنها أبعد ما تكون عن النص الحداثي (إن كان يحمل هذا النص دلالة عند من يعقل) ويقول (الغذامي) إن النص الشعري الحداثي يعتمد على مستويات دلالية متضاعفة وذلك لأنه قام على انتهاك قواعد العرف النصوصي التقليدي في إبداع الشعر، انتهك قواعد الوزن وقواعد التركيب السياقي.

وببالغ الناقد الحداثي في الحديث عن العلاقة بين الدال والدلول في هذا النص الحداثي ويستخدم - شأن النقاد البنيويين الأوربيين - التعبيرات الجنسية الصريحة في الدخول إلى عالم النص، والنص هنا (دال عائم) موجود في النص كقيمة حضورية، بينما (الدلول) إمكانية قرائية غيائية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي وسياقات دلالاتها الكبرى، وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص وتتعاقد كإمكانية ضمنية يحبل بها النص. وهي جنين أزلي موجود في الرحم أبدا إنه جنين أسطوري لا يمل النص من حمله في رحمه ويظل طريا لا يشيخ ولا يتلاشى،

وحين يحاول الناقد الحدائى تطبيق هذه «تلكم' العائد عالم إلى سطر واحد»
 التيبتي الشاعر السعودى يقول فيه «خدر ينساب من ندى السفينة»
 يقول إنه لأمر عادى أن ينساب الخدر من الندى، ولا أدرى كيف يكون ذلك
 عاديا ثم يقول «ويكاد ذلك أن يكون ثقافة عسرية مشاعة حين نسمع كثيرا
 عن سرطان الندى المنتشر» وواضح أن هذه الافتراضات غير طبيعية فالندى فى
 حد ذاته لا يذكرنا بضرورة السرطان، بل يذكرنا بالأمومة والحنان والرحمة والخدر
 نسوحى لنا بهذا الداء الخبيث، لكن الناقد الحدائى يفتح لنفسه مجال القول كما
 شاء ثم يقول «ولكن الجملة تنعكس على نفسها بمجرد أن نصل إلى»
 الأخير فيها وهي كلمة (السفينة)، ولا أدرى كيف يمكن أن يكون للسفينة ندى؟
 وقد حولت فى رأيه الدلالة من الحضور إلى الغياب.

هكذا تتضاعل المبالغات النظرية حول قراءة النص عند النقاد الحدائين لتصير
 مجرد قرادة بطيئة لكلمات منفصلة عن سياقها فى العبارة، والعبارة نفسها
 منسلخة عن نصها. فهذا السطر من قصيدة بعنوان (ترتيلة البدء) يتضمنها
 ديوان محمد التيبتي المسمى (التضاريس) يقول فى مطلعها الفارق بين الرموز
 والأساطير.

جئت عرافا لهذا الرمل
 أستقصى احتمالات السواد
 جئت أبتاع أساطير، وهذا ورث
 بين عيني وبين السبب طقس ومدينة
 خدر ينساب من ندى السفينة
 هذه أولى القراءات
 وهذا ورق التين ييوج

والمفروض في الناقد الحدائي حين يقف أمام النص لا يسلم منه شطرا ولا يقف أمام كل لفظة بعيدة عن مساقها التعبيري، وكان واجبا أن يدخلنا في هذا العالم الزاخر بالرموز في محاولة تفسير كلية.

تلك إذن مفاهيم متعددة للعلاقة بين النص ومبدعه ومتلقيه اختلفت تبعا للمناهج النقدية المختلفة ووجدنا اختلالها في منظور النقد الحدائي الذي استمسك به بعض نقادنا وتعصبوا له دون أن يلتفتوا إلى وجود معارضين له في النقد الغربي. ومما يعاب به هذا النقد الحدائي الاعتماد الكلي على الأشكال النحوية دون تمييز وقائع أسلوبية وقائع لغوية عادية . وأنه يصرف النظر عن تحليل المعنى اكتفاء برؤية العلاقات الشكلية داخل النص وأنه يهمل المبدع إيمالا كاملا كما يهمل البيئة والظروف المحيطة، وقد كتب أحد أعلام النقد في فرنسا وهو (ريمون بيكار) كتابا بعنوان (نقد جديد أم تسجيل جديد) يهاجم فيه مدرسة (رولان بارت) المسماة التشريرية أو التفكيكية ، واتهمها بأنها فارغة من الناحية الفكرية، مصنعة من الناحية اللغوية، خطيرة من الناحية الخلقية. ويعارض (بول ريكود) الاعتماد على النص وحده لإنتاج المعنى، ويشير إلى ضرورة وجود مرجع تاريخي ، فكل نص يتضمن سياقاً تاريخياً، وتعدد المعاني لا ينبع قط من عالم النص نفسه، ولكنه ينبع من مرجع تاريخي مزيج يتمثل في عالم المبدع وفي الظروف اللاحقة للتلقى والتأويل.

إن العلاقة الثلاثية بين النص ومبدعه ومتلقيه علاقة أزلية ينبغي أن تحقق بقدر من انفساح الرؤية النقدية والتوازن فالنص ليس جثة معرضة للتشريح ولكنه نبضة حية من الفكر والوجدان لا تنقسم عن شخصية مبدعها ومكوناته العقلية والنفسية ولا تنفصل عن مقومات عصرها من حيث هو تاريخ ومجتمع. وهذه العلاقة المتشابهة المرئية وغير المرئية ينبغي أن تكون في منظور الناقد حتى يقدم في تحليله للنص الأدبي عملا إبداعيا يضيف قيمة كبرى للنص الأدبي ذاته.

الفصل الثاني

ظاهرة الغموض في القصيدة العربية المعاصرة

ظاهرة الغموض في الشعر بوجه عام ليست واعدة العصر الحاضر وإن برزت فيه بشكل استغزائي حاد ، وليست مقصورة على الشعر العربي ، وإن كان هو المقصود في بحثنا عن هذه الظاهرة التي تتصل اتصالا وثيقا بالاتجاهات النقدية المتطورة خلال العصور . وربما كان طرح فكرة خصوصية فن الشعر عن فن النثر سببا في توهم الأقدمين ما ينبغي أن يكون عليه الشعر من طرافة وغرابة ، تصله بالسحر تارة ، وبالكهانة والتنبؤ بالغيب تارة أخرى ، ونحن نعلم أن لغة السحر والكهانة لا تعتمد على الوضوح والإبانة ، بل على الإلفاز والإيهام ، حتى تصطنع تأثيرا خاصا في النفوس عن طريق الغموض وعدم الإفهام ، فنحتاج بذلك إلى وسطاء وشراح ومتأولين

لكن الشعر - برغم ارتباطه في نشأته بهذه القوى الغيبية المبهمة - كان قادرا على الوصول بلغته ومضامينه إلى عقول الناس وأحاسيسهم لأنه عبّر عن أفكارهم ومشاعرهم ، وكان نبتة من غرس بيئتهم ووجودهم ، ولم يكن في يوم من الأيام وسيلة إشارية لا يعرف رموزها غير الخاصة .

إن خصوصية الشعر وغرابة لغته عن لغة الحياة اليومية التي يستخدمها الناس لقضاء حوائجهم ، وطرافة صياغته للأفكار والمعاني بصورة غير مألوفة في الاستخدام العادي للغة ، ولم يجعله منفصلا عن وجدان الناس وعقولهم ، بل ربما كان الوعاء الحافظ لتجاربهم وعلمهم وحكمتهم ، مثلما قيل عن الشعر العربي إنه (ديوان العرب) ، ولكنا لانعم من النقاد أو الشعراء من يرون المبالغة في غرابة لغة الشعر وطرافة صياغته بحيث يكون بعيدا عن الانكشاف والوضوح ومباشرة المعنى ، محتاجا إلى دقة التفكير ومعاناة الفهم بالتردد بين مختلف الدلالات التي تؤدي إليها صياغة المعنى في اللغة والصورة

ففي التراث اليوناني القديم كانت الترانيم الأورفية Orphic Hymns معروفة باتجاهها الغامض الذي يرتبط بمعنى السحر ، كذلك عرفت العصور الوسطى في أوروبا ما يسمى بالشعر المبهم Trobar clus ، فإذا جاء عصر النهضة ظهر الشعراء الميتافيزيقيون Metaphysical Poets الذين أطلقت عليهم هذه التسمية لإغراقهم في متابعة فلسفة ما وراء الطبيعة بتهويماتهم الفكرية الغامضة .

وفي تراثنا العربي بعض الظواهر الفردية للاتجاه إلى الغموض في بيئة الشعراء ، ولكن ذلك عادة لا يتجاوز أبياتا معدودة عند الشاعر ، ولا يشكل اتجاها كليا يستغرق شعره أو قصيدته من قصائده ، فعين قال رؤية بن العجاج : «وقاحما ومرسنا مسرجا» توقف النقاد في معنى لفظة (مسرجا) ، فهل قصد الراجز أن الأنف مزين وجميل على وجه العموم ، أو أنه جميل لاستوائه مشابهاً لحد السيف في استواء حده ، أو أن في إحدى صفحتيه لوكتيهما لمعانا ويريقا . إن هذه الكلمة التي تضمنت أكثر من دلالة أثارت فكرة التعميد المعنوي ، في محاولة لإبراز المعنى الذي أراده الراجز في تصويره جمال الأنف ، وقد تكون كل هذه المعاني مجتمعة قد قصد إليها قصداً .

وحيثما قال الفرزدق في مدح إبراهيم بن هشام بن إسماعيل المخزومي خال هشام بن عبد الملك بن مروان :

وما مثله في الناس إلا مملكا .. أبو أمه حى أبوه يقاربه

شبه النقاد هذا البيت وأمثاله برقى المقارب وخزفة العزائم ، نظرا لتداخل المعنى نتيجة سوء الصياغة التعبيرية . فالملك هو هشام بن عبد الملك ، والضمير في أمه يعود على هشام ، والضمير في أبوه يعود إلى الممدوح الذي يتصل بالملك لأنه خاله فالشاعر فصل بين (أبو أمه) وهو مبتدأ ، و(أبوه) وهو خبره بأجنبي وهو (حى) . وكذلك فصل بين (حى) و(يقاربه) وهو نعت بأجنبي وهو (أبوه) ، وقدم المستثنى على المستثنى منه .

ويقول المرزبانى في (الموشح) حشنى أحمد بن عيسى الكرخى ، قال :

حدثنا أبو العيناء ، قال . حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدي يقعد للشعراء ،
فدخل عليه شاعر ضعيف الشعر طويل اللحية ، فأنشده مديحا ، فقال فيه
(وجوار ذفرات) ، فقال المهدي : أى شئ ذفرات ، فقال : ولاتعلمه أنت يا أمير
المؤمنين ؟ قال : لا ، قال : فأتت أمير المؤمنين وسيد المسلمين وابن عم رسول رب
العالمين صلى الله عليه وسلم لاتعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلا والله ، فقال له المهدي :
ينبغي أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك !

ويرى المرزبانى خيرا آخر يقول فيه : أخبرنى أبو بكر الجرجاني قال : حدثنا
محمد بن يزيد النحوى قال : جاء رجل إلى الرشيد ، فقال له : قد هجوتُ الرافضة
قال : هات فأنشد :

رَغْمًا وشمسا وزيتونا ومظلمة .. من أن تتالا من الشيخين طغيانا
قال : فسره لى ، قال : لا ، ولكن أنت وجيشك اجهد أن تدرى ما أقول ، فابنى
والله ما أدري ما هو .

وقد ينشأ الغموض من استخدام الكناية بالرمز استخداما غير مألوف يتسع
لمعان كثيرة ، فمن ذلك قول إبراهيم بن هرمة :

لا أُمِتُّ العُوذُ بالفصيل ولا .. ابتاع إلا قريصة الأجل
فسياق الفخر الذى أورد فيه الشاعر هذا البيت وجهها إلى معنى أنه يذبح الفوق
تكرما فلا يجعلها تتمتع بصحبة ابنائها ، وأنه إذا اشترى ناقة لم يبقها عنده أبدا
طويلا ، بل سرعان ما ينجحها ليقدمها لضيوفه كرما منه وفضلا .

وقد يكون الغموض ناشئا عن عدم الترابط فى الجمل واتساع الدلالة وغرابة
الصورة ، وكان أبو تمام والمتنبى بطلى هذا المضمار ، حتى إن أبا العميتل قال لأبى
تمام حين سمع قوله فى بداية إحدى قصائده :

من عوادى يوسف وصواحبه .. فعزما فقدمًا أدرك السؤل طالبه
لم لا تقول يا أبا تمام من الشعر ما يفهم ؟

وقد عزا بعض نقادنا الأكاديم غموض الشعر عند أبى تمام إلى إيجازه

الذى يُقَصَّرُ عن أداء المعنى ، أو إكثاره من البديع الذى يحاول أن يَفْرِغَ المعنى فى صورته بحيث يبتعد عن المباشرة

كذلك نرى ابن فورجه فى كتابه (شرح مشكلات ديوان شعر أبى الطيب) يُرجع الغموض فى بعض أبيات المتنبى إلى استخدامه الغريب من اللفظ الذى يؤدي جهلُ القارئ أو السامع معناه إلى البعد عن تصرُّر غرضه . أو الشعر الذى يُعمِّيه إعرابه لحجاز فيه وحذف فى اللفظ ، أو تقديم وتلخير .

ومثلما نجد اتجاهًا للغموض فى بعض الأبيات عند الشعراء نجد نقادنا العرب الأقدمين يختلفون حول هذا الاتجاه ، وإن كان مذهب العرب فى الشعر هو الوضوح ، وقد عرَّف الجاحظ البيان بأنه (الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى) ويقول : (لاخير فى كلام لايدل على معناه ، ولايشير إلى مفزاه ، وإلى العمود الذى إليه قصدت ، والغرض الذى إليه نزعت ويؤكد فى موضع ثالث من كتابه (البيان والتبيين) أن المعانى تحيا بالتعبير الذى يُقْرِبُها من الفهم ، ويجلبها للعقل ، ويجعل الخفى منها ظاهرا ، والغائب شاهدا ، والبعيد قريبا .

وما يُعرف بعمود الشعر العربى الذى استخرج النقاد فيه القواعد الفنية التى اتبعها العرب فى أشعارهم ، هو الذى عبر عنه الجاحظ ومن تبعه من النقاد والبالغيين ، فابو هلال العسكري يقول " لاخير فى غرابة المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى وظهور المقصد "

ويطالب ابن رشيق القيروانى الشاعر بأن " يلتمس له من الكلام ما سهل ، ومن القصد ما عدل ، ومن المعنى ما كان واضحا جليا يُعرف بنبأ ، فقد قال بعض المتقدمين " وشعر الشعر ما سئل عن معناه "

وإذا كان العرب يعشقون الإيجاز ، فهم يحرصون على الوضوح ، فلا يكون الإيجاز سبيلا إلى الغموض ، ولا فيضُ للدلالة مدعاةً إلى سوء التقيد ، فهذا ابن سنان الخفاجى يعرف الإيجاز باللفظ القليل يدل على المعنى الكثير دلالة واضحة ظاهرة . لا أن تكون الألفاظ لفرط إيجازها قد ألبست المعنى وأغضت ، حتى يحتاج فى استنباطها إلى طرف من التأمل وبتيق الفكر ، فإن هذا عيب فى

وعقد الأمدى موازنة بين أنصار مذهب الفموض وخصومه فرأى أن التزام الاستعارة والطباق والتجنيس يستمر المعنى ويوقع فى الفموض ، وأن أخص ما فى الشعر صحة العبارة وانكشاف المعنى وقرب المأخذ . كذلك رأى أن المعانى الدقيقة التى يُغرب بها الشاعر والتى استقفاها من الفلسفة أو من مبالغته فى توليد الأفكار تزدى إلى الفموض

ويبدو أن أبا إسحق الصابى أراد أن يفرق بين الشعر والنثر فذهب إلى أن الترسل هو ما وضع معناه ، والشعر هو ما غمض معناه فهو يقول (وأفخر الشعر ما غمض قلم يعطك غرضه إلا بعد ملاحظة له) وأيده فى ذلك ابن أبى الحديد ولكنه فسر ما قصده الصابى بالفموض فقال " وكلما كانت معانى الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتمّ كان أحسن ، ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ، فإن كان أصلُ الصن معلولا لأصل الدلالة ، وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعانى إذا كثرت ، وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضروريا من الإشارة ، وأنواعا من الإيماءات والتنبيهات ، فكان فيه غموض ، كما قال البحرى :

والشعر لم تكفى إشارته .. وليس بالهذر طوكت خُلبه

ثم يقول ابن أبى الحديد : " ولما نعى بالفموض أن يكون كشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء ، بل أن يكون إذا ورد على الأذهان ، بلغت منه معانى غير مبتلة ، وحكما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحكم ليس بالأحسن ، فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكم هو أحسن الشعر ، ومعلوم أن أحسن الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى ، كشعر أبى تمام ومن أخذ أخذه ، فذاك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحق بالفموض لاغير " .

فكان الفموض الذى حسنه أبو إسحق الصابى هو الذى يخدم المعنى ويسمو بالكلام ، وهو لا يتقلف مع الوضوح والبيان

وهذا المذهب نفسه هو الذى اتجه إليه الإمام عبد القاهر الجرجاني فى (أسرار البلاغة) إذ استحسّن الغموض على أساس دقة الفكرة وعمقها ، وهو يرجع هذا الاستحسان إلى طبيعة نفسية يقول " من المركز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ومعاناة الصنن نحوه ، كان نيّله أحلى ، وبالميزة أولى ، فكان موقعه من النفس أجلاً والطف ، وكانت به أضنّ وأشفق ، وكذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه يبرد الماء على الظما " .

أما الغموض الذى يجرى نتيجة تعقيد الأسلوب وسوء ترتيب العبارة واختلاف النظم ، فهو الغموض المذموم المستهجن عند عبد القاهر ، لأنه يكبرُ الذهن فيما لا طائل تحته (بل ربما قسّم فكرك وشعب ظنك ، حتى لاتدرى من أين تتوصل وكيف تطلب)

ولاشك أن الغموض اتصل عند النقاد العرب والبلاغيين بمعنى الرمز الذى يعقد له عبد القاهر فصلاً فى (دلائل الإعجاز) يسميه (فصل فى اللفظ يُطلق والمراد غيرُ ظاهره) ويقول إن لهذا الضرب اتساعاً وتفتناً لا إلى غاية ، إلا أنه على اتساعه يدور فى الأمر الأهم على شيئين : الكناية والمجاز ، ويقول أيضاً (وكذلك كانت الكناية عند العرب أبلغ من الإفصاح ، والتعريض أوقع من التصريح ، والمجازُ أبلغ من الحقيقة)

ويفسر ابن وهب الكاتب الرمز تفسيراً لغوياً بأنه (ما أخفى من الكلام) ثم نراه يتجه به اتجاهها باطنياً فيقول : " وإنما يستعمل المتكلم الرمز فى كلامه فيما يريد طيه عن كافة الناس والإفشاء به إلى بعضهم .

وقد توسع الصوفية فى استخدام الرمز وأضفوا قدراً كبيراً من الغموض على كتاباتهم وأشعارهم ، يقول القشيري فى رسالته إنهم (يستعملون ألفاظاً فيما بينهم قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم ، والإخفاء والسترُ على من باينهم فى طريقته . لتكون معانى ألفاظهم مستبهمة على الأجانب ، غيرةً منهم على أسرارهم أن تضيع فى غير أهلها) وإذا كنت قد عرضت ظاهرة الغموض فى

الشعر في العصور القديمة سواء أكان ذلك عند الأوروبيين أم العرب . فما ذلك إلا لتأصيل الظاهرة ومعرفة حدودها ومعالمها القديمة أما وجود هذه الظاهرة في القصيدة العربية المعاصرة ، فهو لا يمت بصلة إلى تراثنا القديم إلا من حيث النزعة الباطنية الصوفية . وفيما عدا ذلك يمت بلوثق الأسباب إلى الفكر الغربي الذي بدأ يتسلل إلينا منذ عهد الحملة الفرنسية على مصر والشام في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ، وأخذ يفرض سلطانه شيئا فشيئا على عقول بعض مفكرينا وأدبائنا الذين بهرهم النموذج الغربي للحياة بخيره وشره ، فشبوا على عتباته ، وطعموا على فئاته واستطاعت الفلسفات الغربية وما تفرع عنها من مذاهب أدبية كانت إفرازا طبيعيا لهذه الفلسفات من جهة ، وللتطور الذي حدث في أوروبا في النواحي السياسية والاقتصادية والاجتماعية من جهة أخرى أن تسود حياتنا الفكرية وتفرض نفسها على عقول أدبائنا ونقادنا ، فتبعوها في تسليم ، دون أن يتمعنوا في مراميها ، أو يوجسوا لها صفة تلاقية مع ظروف مجتمعهم ، بل مع انتمائهم للإسلام والعروبة

ولعل أهم المذاهب الفلسفية الغربية التي أثرت في أدبنا العربي الحديث وكانت مدخلا أساسيا لظاهرة الغموض في الشعر ، الفلسفة المثالية التي نشأت في القرن الثامن عشر الميلادي وكان من أقطابها ديدرو Diderot وكانت Kant ، وناهض هذا المذهب الفلسفة العقلية التي كانت سائدة في أوروبا ، وتعتد بالإنسان بوصفه غاية في ذاته ، وتتفق وجود شيء جميل جمالا مطلقا ، بل يقوم معنى الجمال على إدراك العلاقات بين الأشياء وما يقترن بها ، وأن الجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، والحكم الجمالي لا يصح أن يقترن بالمنطق أو المعايير الأخلاقية . كذلك دعت هذه الفلسفة إلى الاهتمام بالشكل اهتماما بالغا دون المضمون ليتحرر الأدب من أية قيود تفرض عليه من خارجه ، وينطلق الخيال دون تحديد

وكانت هذه الفلسفة المثالية مقدمة لظهور المذهب الرمزي الذي دعا إليه عدد من الشعراء الفرنسيين في القرن التاسع عشر من أمثال شارل بودلير Baudelaire وبول فيرلين Verlain وريمبو Rimbaud وما لارمي . وكان هذا المذهب تعبيراً عن

الرفض للواقع السياسي والاجتماعي في أوروبا ، وهو رد فعل للحركة العلمية
الوضعية التي نشطت في ذلك الوقت وظنت أن في إمكانها التوصل بوسائلها
العلمية وبالعقل الواعي إلى حقائق الأشياء ، وذهب الرمزيون إلى أن هذه الحقائق
لا يمكن أن تدرك في ذاتها ، بل تدرك بظواهرها الخارجية فحسب ، وأن الأشياء
الخارجية لا تروى فيها غير الصور الذهنية التي تنعكس في مداركنا عن تلك
الأشياء . بل ذهبوا إلى القول بأن أى شئ لا يستمد وجوده إلا من الصورة الذهنية
التي لدينا عنه ، بحيث لا نعد له وجودا خارجيا إلا بهذه الصورة .

ولم يكتف فلاسفة الرمزية بمناقشة وجود العالم الخارجى أو عدم وجوده خارج
الذهن الإنسانى ، بل تناولوا عالما النفسى أيضا مكتشفين أن عقلا الواعي
محدود ، وأن العقل الباطن اللاواعى ممتد إلا ما لانهائية . ولهذا يعتقدُ المذهبُ
الرمزى الشعورُ رياضة على المعرفة الغيبية قبل أن يكون تجربة فنية مادتها اللغة ،
ويؤمن إيماناً مطلقاً بالتداعى الحر فى غيبة العقل الواعي ، وهو يتجاوز الواقع
ليصبح الفنان فى رأيه أكثر صفاء وتجريدا . ويتمثل مصادر الخيال الرمزى فى
أمرين : نظرية العلاقات وفلسفة الحلم . أما نظرية العلاقات أو التراسل
Correspondances فهي من أصول الفلسفة الرمزية وقد ذكرها بوليفر فى إحدى
قصائده . وفيها تتحول مظاهر الطبيعة الصامتة إلى رموز ذات وجود حى ، وهى
تلع على الجانب الغيبى أكثر من إلحاحها على اللغة .

ولما كانت الرمزية مذهباً مثاليا يرى العالم الخارجى من خلال الذات ثم يرده
إليها ، اتجه الرمزيون إلى استغلال الإمكانيات الإيحائية فى اللغة من حيث
الاصوات والكلمات والتراكيب ، لأن اللغة نفسها - فيما يعتقدون - غيرُ قادرة
على نقل حقائق الأشياء كما تتمثلها النفس الشاعرة ، ولهذا أصبحت لغة الشعر
الرمزى إيحائية معقدة ، خاصة بعد أن دعا الرمزيون إلى إعادة صياغة الألفاظ
لتحقيق ترابطها وانسيابها وتقاطعها ، وتجريد السياق اللغوى من علاقاته
النحوية Syntax بحيث يخرج عن القوانين العامة الموضوعية ويتخذ طابعا فرديا
متغيرا . ولتحقيق ذلك دعوا إلى إهمال حروف التشبيه وأنوات العطف على

سبيل المثال ، وإحياء الألفاظ المهجورة . كذلك دعا إلى تحطيم النظام العروضي واستحداث إيقاعات جديدة حرة دون التقيد بنظام إلا بما توحى التجربة الشعرية . وهذه التجربة ما دامت مستندة على فلسفة الحلم التي تعبر عن لوعي الإنسان فهي تقوم على قيمة دلالية للرمز بحيث يتحدد المرموز إليه . بل تقوم على الإيحاء به

هذا المذهب الرمزي الذي عرضتُ أهم اتجاهاته في الغرب دخل على استحياء في الأدب العربي الحديث في نهاية الثلث الأول من هذا القرن الميلادي . فاتجه إليه الشاعر أديب مظهر الذي نشر قصيدته (نشيد السكون) متأثراً فيها بالشاعر الرمزي الفرنسي البير سامان ، ثم سار وراءه في هذا الاتجاه سعيد عقل وصلاح لبكي وبشر فارس ، وقد وجدوا في رمزية المتصوفة وسيلة يتجاوزون بها الدلالة اللغوية للألفاظ ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبي وعلى الموسيقى اعتماداً كبيراً في الإيحاء بالمعنى . كما يعتمد الصوفي عليها في حلقات ذكره . وكان الرمزيون يقولون إن موسيقى الشعر ليست نغماً وإيقاعاً ، بل نشوة استغراق جمالي ، وكان الشعر عند بودلير وغيره من الرمزيين - كما سبق أن أشرت - يعتمد على فلسفة الحلم حتى ليقترب من فكرة الاتحاد الصوفي . كذلك كان (ريلكه) يتخذ من الشعر وسيلة لإدراك النشوة الصوفية ، فإذا نظرنا إلى الرمزيين العرب المحسنين وجدنا أن بشر فارس يجنح في رمزيته إلى الإشراق الصوفي ، وأنه في تناوله المعاني التجريبية والموضوعات الميتافيزيقية ، يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنة . كذلك نجده في قصائده يخوض تجربة كلية في رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام ، يقول من قصيدته (إلى فتاة) :

بصريني يا وضوح	*	ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح	*	يقظ لكن حسير
خف بي كشف طموح	*	وكيفاهم كسير
فسرت فوحات روح	*	في غيابات الضمير

لحات قد تبسوح * بخفيات الأثير
ويقول في قصيدته (وهي)

رب فجر تسوّر الوهم فيه إلى الفضاء
فخلا عارف بفيض من اللطف منتضى
لقف الغيب من رهافة ماخف موهبا
صرف اللب تحت جفن أمين وأغمضا
حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعا وسرعان ما قضى

وانتقضت الرمزية بكل وسائلها التي تعين على الغموض في شعرنا العربي
المعاصر انتفاضة أكثر قوة في نفوس الشعراء بعد جيل بشر فارس ، حتى إن
أونيس يقول : ' الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو
قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء ، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ،
أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح
لوعي أن يستشف عالما لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم وانفراج
صوب الجوهر ' .

وبوضح أن في تعبير أونيس عن الرمز ما يكشف عن هذه النزعة الباطنية
عنده ، وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات تبعد عن ظواهر
الألفاظ ، ومن هنا يستفرق الغموض والإبهام الذي يفصله عن القارئ ، يقول :

ك ترتجف تحت نواة رفضيه بعمق الضوء

ت تاريخ مسقوف بالجثث ويخار الصلاة

أ عمود مشنقة مبلبل بضوء موهل

ب سكين تكشط الجلد الأدمي وتصنعه نعلا لقدمين سماويتين .

وكان المذهب السريالي أو ما فوق الواقع إمعانا في الغياب عن الواقع واستبعاد
العقل والاستسلام لنوازع العقل الباطن وتسجيلها أليا بلا ترتيب أو تفسيق،
وبدون تدخل من العقل أو الاستسلام للمشاعر . وأعلن الملتزمون لهذا الاتجاه من

أمثال بول إيلوار Eluard وأندريه بريتون Breton ولويس أراجون Aragn أن كشف الحياة الباطنية غير المحسوسة هو الأساس الوحيد لتقرير التوافع التي تحرك الإنسان ، وعلى هذا الأساس دعوا إلى تسجيل ما فى الأحلام زاعمين تلازمها مع الواقع . واهتموا بدراسة عالم الأساطير والخرافات التي كانت شائعة عند الإنسان البدائي ، بل لم يغفلوا تخيلات المجانين ومرضى الأعصاب بوصفها صادرة عن عالم الباطن بعيدا عن تدخل العقل أو الوعي ، هذا دعوة السريالية أن تكون مهمة الأدب استكشاف ما فى العقل الباطن وحده ، وتسجيل ما يعطيه فى غيبه العقل والوعي ، بل فى غيبة كل قيمة يستمسك بها الإنسان ليستحق أن يكون إنسانا فى مجتمع ، وكيف يمكن أن يستسلم المرء لنزعات الجانب المظلم فى نفسه ويطلق العنان لأوهامه وخرافته وشهواته دون تدخل الوعي والعقل والشعور ؟ وشيوع المذهبين الرمزي والسريالي فى أوروبا كان نتيجة لتعرض الحضارة الأوروبية للخطر فى الحربين العالميتين ، ووقع الإنسان الأوروبي فى حمأة المادية التي دمرت عناصر الإيمان فيه وعسفت بالجانب الروحي الذى لا تتحقق سعادة الإنسان وأمنه النفسى بغير وجوده ، ولهذا شاعت فى أوروبا ما بين الحربين العالميتين ظواهر الأمراض النفسية والعصبية ، وبعد الناس إلى الفيبنيات متمثلة فى التمجيم والسحر والصوفية ، باحثين عن المجهول ، وهم فى خلال هذا التخطيط والاضطراب وقعوا فى فوضى التحلل من الدين والأخلاق ، وأباحوا كل شئ باسم الحرية ، وأخذوا يصطنعون لأنفسهم أجواء خيالية تبعدهم عن الواقع ، وتصرفهم عن العقل والمنطق وسيطرة العلم والآلة وكان طبيعيا أن يتأثر الأدب بكل هذه التحولات فى المجتمع ، ومن هنا كانت الرمزية والسريالية تعبيراً عن رفض الإنسان للواقع والمنطق والعقل ومحاولة للعودة بالإنسان إلى الفطرة البدائية التي تجرده من كل مظاهر الحضارة والعلم ، ويربطه بالفيبنيات ، وكان يقال عن " وليم بليك " إنه أشبه بالبدائيين والأطفال ، يخلق الأساطير ويؤمن بمخلوقات صنعها بخياله ، وكان يدعى أن الملائكة تنظر إليه من خلال النوافذ والأشجار ومثله فى هذا الاتجاه الميتافيزيقي " ادجار آلن بو " الذى كان يجد فيما وراء الكون منطقة اللاتهاية التي تتسع لأوهامه ورؤاه ، وكان يجد فى النفس اللاواعية

مجالاً رحباً لإطلاق نزعاته ورغباته التي لا تتحقق في الواقع . ومن الطبيعي أن يكون الغموض عنصراً أساسياً في أشعار هؤلاء الذين انقطعوا عن عالم العقل والوعي . وهم يعمدون إلى هذا الغموض ظناً منهم أنه الإبداع والعمق ، ويستحيل من الناحية الفنية أن يكون الغموض فيض الإبداع الشعري أو مرادفاً لعمق الفكرة وأصالتها ، وهذا الغموض الذي يعكس اللاوعي إنما يتم بوعي كامل منهم ، رفضاً لمهمة التوصيل ، وهي مهمة أساسية تصل ما بين الشاعر والقارئ ، فإذا أخفق سبيل الاتصال ، عطلت الوظيفة الأولى للآب .

وكانت اللغة من بين الوسائل المهمة التي استعان بها الرمزيون والسرياليون لتحقيق الغموض ، ونجد باورا Bowra في كتابه تراث الرمزية The Heritage of symbolism يشير إلى العلاقة القديمة بين السحر والشعر التي أراد الرمزيون إحيائها مستعينين في ذلك باللغة .

ويرى بعض النقاد الغربيين خصوصية لغة الشعر ، فهذا " هيربرت ريد Read " يقول إن للشعر صفَةً عَظْمَى ، وأنه نقل مفاجئ لنوع من الألفاظ تحت تأثير خاص ، ويحلل " ستوفر Stauffer " في كتابه (طبيعة الشعر The Nature of poetry) لغة الشعر تحليلًا دقيقًا بعيداً عن ترهات الرمزية والسريالية فيقول : " اللغة في الشعر هي أول ظاهرة تحتاج إلى النظر ، وواضح أن اللغة تختلف عن لغة العلم والفلسفة ، فالعلم والفلسفة في حاجة إلى لغة تصل إلى الهدف مباشرة ، أو توصل إليه . ولا بأس في الاستغناء عن اللغة المألوفة إذا وجدت اللغة التي تؤدي إلى هذا الهدف من أقرب طريق . كما هو الشأن في لغة الجبر ($a + b = c$ مثلاً) . أما اللغة في الشعر فلها شأن آخر ، إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر ، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقى نقلاً أميناً .. وهي بعدُ لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم . وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيويةً من التحديدات التي يضمها المعجم . والألفاظ الشعرية تعين على تهيئة الجو بأصواتها ، فالعلاقة بين الأصوات في الشعر .. كالموسيقى تماماً ، يمكن أن تثير متعة تنفق الانسجام الحي . سواء بالأجزاء المكررة أو المنوعة ، أو بالتناسية ،

والكلمة الشعرية لذلك يجب أن تكون أحسن كلمة تتوفر فيها عناصر ثلاثة :
المحتوى العقلي ، والإيحاء عن طريق الخيلة ، والصوت الخالص .

وهذا التحليل النقدي الدقيق للغة الشعر إنما يصف لغة الشعر الرائع في كل
زمان ومكان في إطار الوضوح والبيان والعقل والـ والشعور ، ولكن الرمزيتين
والسرياليتين في أوروبا ومن تبعهم في الأدب العربي المعاصر يختلفون اختلافا
شديدا مع هذا المفهوم ، خاصة عند الذين آمنوا منهم بنظرية الحداثة Modernism .
وقد عرفت الحداثة الغربية حركة (المستقبلين) في أول هذا القرن ، وهي الأصل
الذي ترجمه أصحاب الحداثة العربية ، فقد ثارت هذه الحركة على الماضي والحاضر
، ودعت إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية ، وتحرير الكلمات من معانيها
الموروثة ، والتخلص من العقل والمنطق ، وإسقاط استخدام حروف العطف والظروف
والصفات ، طلبا لحداثة اللغة واستجابا للغموض ، واللجوء إلى طرق طباعية
كاستعمال الألوان . وترتيب الكلمات لأعلى أساس تناوبها الأتقي ، بل على
شكل صور وهيئات هندسية .

وسنجد أن من يدعون وجود حداثة عربية ، وسبق لهم أن وجهوا في الفكر
الغربي منهلهم الذي يستقون منه بعد أن نقضوا أيديهم من التراث ، قد ردوا
كلام المستقبلين الغربيين كما ردوا في تسليم وإنعان ما دعت إليه الرمزية
والسريالية اللتان تبنت حركة الحداثة الغربية معظم ما فيهما من اتجاهات .

يقول كمال أبو نيب : الحداثة لا ترى موت اللغة فقط ، بل تراها لغة مكسدة
محشوة بالسلطة ، قوة ضخمة من قوى الفكر المتخلف التراكمي السلطوي .
ويقول أنونيس : الشعر نوع من السحر لأنه يهدف إلى أن يؤرك ما لا يدركه
العقل .. لقد انتهى عهد الكلمة - الغابة .. اللغة غابة شاسعة كثيفة من الإيقاع
والإيحاء والتوحيج ، لحد لأبعادها ، فتفرغ الكلمات من معانيها الموضوعية ،
الموجودة مسبقا في المعاجم أو على الألسنة .

ويقول آخر من مروجي الحداثة : لغة الحداثة هي اللغة النقيض لهذه اللغة

الموروثة

ويُفسر حدثي موقف تلك النظرية من اللغة فيقول : الحداثة تدمير للقواعدية فيها ، ومحاولة لإعادتها إلى بنائها اللاقاعية اللامتشكلة ، ويتم ذلك في الحداثة عن طريق تدمير بنية الجملة الدالة بما هي نسق واضح من القواعد المنفذة ، وتحويل الجملة إلى سلسلة من الإمكانيات والتداخلات .

ومتلما تبحث الحداثة عن المستقبل الوهمي بعد تدمير الماضي والحاضر ، يبشر دعائها بلغة المستقبل (بعدتجوير اللغة الحاضرة والتجريب المنهك بحثاً عن لغة جديدة ، لغة إلفازية ، تبتعد عن اللغة الجماعية ، لغة باطنية سرية ، كالتي وجدها المحدثون المبدعون عند التفرّج والحلاج وأمثالهما من المتمربين على العقيدة والسلطة الشرعية، لغة تعيد العالم - كما يقول أبو ديب - إلى سديم أولى ، يُهسهس ويوسوس فقط ، دون أن يسمى ويُولد ويجمد . الحداثة تقرأ المجهّم الصلد . الصخرة التي غمضت على تلك الحساسية الصنّعة ، وهو يفسر هذه المهمة للغة من خلال قصيدة لأنونيس يقول فيها :

سنعلن أية الأحشاء وسوسة السديم الأولى

ونفكك اللغة الدفينة

في غابة الأشياء نقرأ صخرة

غمضت ونسمع ما توشوش يا سمينه

ويدور في خصلد الحقول

الحب زهرة رغبة

والشعر فاتحة العقول

إن الحداثة كما يقول دعائها تدمر العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء ، فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشئ وتسعى له ، بل تصبح استئثاراً لأنواع مختلفة من السياق . وهم يسمون اللغة العادية (التواصلية) بمعنى أن لفظة باب تشير إلى موجود فيزيائي ، ولكن لغة الحداثة لاتستحضر الحدث في وجوده الفعلي ، بل تزيحه وتتسج حوله شبكة معقدة من العلاقات ، حتى إذا

الشيء يتحول إلى وجود رمزي يختل في اختفاء شبه مطلق

وفي إطار مفهوم الحداثة الذي يرتكز على الغموض واللغة الإشارية غير التواصلية ، وسقوط النموذج التراثي في المضمون والشكل على السواء ، تتوالد نماذج الحداثة الإبداعية في الشعر ، كما تتوالد الخرافات السرطانية في المخ البشري تاركاً نفس الأثر ، بعيدة عن التواصل بين المبدع والمتلقي ، ولنسمع بعض هذه النماذج الحديثة التي يلغها الغموض ، وتلتوى فيها أسرار الباطنية يقول أونونيس من قصيدة في كتاب التحولات في ذات الإنسان

في الجرح أبراج وملانكة

نهو يفلق أبوابه وأعشاب تمشي

رجل يتعري

يفقت ريحانا يابساً ويبلل

ثم ينقط الماء فوق رأسه

ثم يسجد ويغيب

أحلم

أغسل الأرض حتى تصير مرآة

أضرب عليها سورا من الغيم سياجا من النار

وأبني قبة من الدمع أجعلها بيدي

ويرى أونونيس ما يراه الحداثيون والرمزيون والسرياليون فيقول : اللامحدود ، اللانهائي ، هذا مجال الإبداع . والشعر هنا سيال أبدي المفاجآت .. تتدافع في المد الخلاق نحو المجهول .. والشاعر يطمح أن يكون وأن يبقى ثورة دائمة ضد التقليد - الثبات .. يقطع الإنسان ويرميه في بوتقة التحول ، حيث لا يعود له يقين إلا يقين الإنسان - الكل الكون . التحول وطنه الشعري ، والتحول يفترض الذروة والهوية ، كل ذروة جزء من الهوية ، الذروة الهلالية ، الماء والنار ، الرفض والقبول . هذا ما يعطى لهذه الغنائية نفس النبوة

وتطبيقاً لهذه الثنائيات المتناقضة التي تستوى في عقل الحداثيين يقول في

قصیدتہ (الإشارة) :

مزجت بين النار والثلوج
 لن تقيم النيران غاباتي ولا الثلوج
 وسوف أبقى غامضا أليفا
 أسكن في الأزهار والحجارة
 أغيب
 أستقصي
 أرى
 أموج
 كالضوء بين السحروا لإشاره

ولعل أودينيس في نصه السابق قد كشف عن عامل مهم في الجوء إلى
شعوب الشرق . وهو الاعتقاد بكونهم القياة وبمقدرة التنجس المستمر وهذا
العامل ناشئ عن خواء الحدائث من الزائد الزخمي الذي يتصور هو النفس الممن
والسلام ولا يصح حديث قلة حسن الله
أما من بين الزواجر التي رجح من رجاء اليهود عن تزيين الله نظام اجتماع وقبيلة
الرجح سببها هو هذا
النفس
من بينها النظام
في هذا النظام
قوية تنفذ إلى حارها
والثقل أمام الإسلام
إن ميزان الذعر في اللانهاية
القوة الرذرية التي تسمى

ولما كان الإبداع في رأي أدباء الساندة من اللامعته والتفكير ، كان من الطبيعي أن يستطع عندهم التفكير أو التبدؤ في التفسير ، وبذلك يذهبون إلى حد بعيد في تصنيف الفلاسفة إلى قسمين : أولئك الذين ذهبوا إلى معرفة

من الدلالات المستقلة على الفهم ، يقول أدونيس في ذلك : " ونحن حان الموضوع طبعيا في الشعر الوصفي أو القصص أو العاطفي الخالص ، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة ، أو وضع محدد ، فإن الهدى لا يمكن له في الشعر الحق ، فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة ، بل من حالة لا يعرفها هو نفسه .. هذا يقذف به في جميع الاتجاهات حتى الأطراف القصوى ، ويغير علاقته باللغة ، لاتعود اللغة وسيلة لإقامة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين .. هكذا يحيا بعيدا .. ألقا غريبا في أن " ونراه يستعير للشاعر أحوال الصوفي الباطني ليؤكد ماسبق أن نادى به الرمزيون والسرياليون أن القصيدة لاتقدم أفكارا بل إحياء يقول : " ويتحدث الشاعر مع الحجر ، ويمتطى الهواء ويسير على الموج . لايعود يقدم لنا أفكارا بقدر ما يقدم مناخا من الحالات والمقامات .. لاتعود الطبيعة عند الشاعر عقلا ، وإنما تتحول إلى رموز وتخييل " .

ويعجب أدونيس بقول النفرى : كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ، ونراه يوغل في الرموز الباطنية في كثير من قصائده ، التي تضيق فيها العبارة ولا تكشف عن رؤية ، بل نرى مجموعة تخيلات وخواطر وصور تفتقد التماسك والترابط ، يقول في قصيدته (زهرة الكيمياء) :

ينبغي أن أسافر في جنة الرمال
بين أشجارها الخفية
في الرمال الضواثيم والماس والجزء الذهبية
ينبغي أن أسافر في الجوع في الورد نحو المصايد
ينبغي أن أسافر أن أستريح
تحت قوس الشفاء البيتيم
في الشفاء البيتيم في ظلها الجريج
زهرة الكيمياء القديمة

وعد الشاعر محمد عفيفي مطر نموذجا للغموض في القصيدة العربية المعاصرة للأسباب العامة التي أدت إلى الغموض في الشعر العربي المعاصر ، إلى

جانب كثافة الرموز عنده ، وتراكم الصور البلاغية الغريبة الشاذة ، واستخدامه الدائم لما يسمى في النقد الحديث « التناص » أى تضمين نص فى نص آخر أو استدعائه ليتم التفاعل بين المستحضر والمستحضر .

يقول فى قصيدته (قراءة) :

تلبس الشمس قميص الدم ، فى ركبته جرح بعرض الريح
والأفق يتابع دم مفتوحة للطير والنخل
سلام فى حتى مشرق النوم سلام
ونساء النهر يطلعن :

خلا خيل من العشب استدارات من الفضة والظمى اشتهاً بلكه رغبة
الماء تصلين على الطير ، وبالشيلان يمسح زجاج الأفق
يبكين بكاء طازج السدف
سلام فى حتى مشرق النوم سلام
ضمت الحقول ركبتيها واستراحت أسنة المحارث
ونامت الثعابين
سلام ظلامي يتكلم قشاً ناعماً وزغباً
والثيران أغقت واقفة تنكسر أنجم الليل فى حركاتها الفسفورية الغائبة
سلام قناع من ليل رحيم
نام النصف الهاك ولم يستيقظ النصف الحى
وخلت الأرض من كل دابة
فإذا قضيت صلاة العنقة وأقبلت ملائكة العلم وأشرق
النوم بنور شمس الخضراء وأيته المبصرة
فبرحمة منه خلعت أعضاء النهار وفتحت فى النصف الهاك
نافذة والتفت بالنصف الحى

وتتوالى سطور القصيدة على هذا النهج من الغموض الذى نفى ابن أبى الحديد أن يكون أبو إسحق الصابى قد قصده حين قال (وإنسا نعى بالغموض أن

يكون كاشكالاً قديس والمجسطى والكلامى ...) فإذ يفة إن رداد الغموض
 فى القصيدة العربية المعاصرة يعنون به هذه الأشكال وكل ما دق فى العلم
 واستحدث . ولهذا كان البعد المعرفى من أسباب الغموض لقيامه على أمرين :
 الأول أن المعارف التى اكتسبها الشاعر المحدث ويوظفها فى شعره معارف أجنبية
 فى معظمها بعيدة عن تراثه وفكر مجتمعه يستخدمها بطريقة رمزية بعيدة عن المنطق
 والشعور . فإذا أضفنا إلى ذلك من أسباب الغموض تحريف اللغة عن أداء مهمتها
 التواصلية حتى إن أحد كتاب الحداثة وهو خزعل الماجدى يقول : " إن الشاعر يجب
 أن يتصرف كالكيميائى الذى لا غاية له سوى تسجيل أغرب الاختلاطات فى
 المركبات والعناصر التى تحت يده ، فى الشعر تتحول اللغة إلى حقل من الشفرات
 ، إنها تتخذ لنفسها وظيفة (علامائية) خالصة " .

فلا يقتصر الأمر على رمزية الألفاظ وتغيير مدلولاتها ، بل يتعدى ذلك إلى
 تدمير التراكيب اللغوية وإعمال عناصر الربط فى الجملة ، وإساعة البنية اللغوية
 والنحوية . أضف إلى ذلك بعثرة الأفكار وتقطيعها بحيث يحتاج القارئ إلى
 إعادة تشكيلها ، وهو أمر شديد الصعوبة يشبه المطالبة بتحويل ركام إلى بناء ،
 ثم يأتى ما ذكرناه من إسقاط الفرض أو الموضوع وفيضان الدلالة ، وتوالى الصور
 الغريبة البعيدة عن الوعي والمنطق .

ومن هنا كان القارئ ضحية هذا الإلغاز والفكر المشوش أو اللافكر الناتج عن
 اللاوعي .

ولهذا كان طبيعياً أن تغير الحداثة حركة النقد الأدبى فى أوروبا التى كانت
 تعتمد على التحليل التاريخى أو البيوجرامى أو الاجتماعى أو النفسى أو
 الجمالى ، فدفعتها إلى الاهتمام بالتحليل البنائى والاتجاه السميوطيقى والنقد
 التفكيكى أو غيرها من اتجاهات نقدية تتخذ صفة العلمية ، وتبتعد إلى حد كبير
 عن التذوق الأدبى .

كان هذا التفسير طبيعياً لينجوا شعر الحداثة (التي ضمت الرمزية والسريالية

(من حكم الإعدام عليه بالمقاييس السائدة . وقد ذهب دعاة الحداثة إلى أن النقد الجليد يخترق النص من الداخل ، بحيث يتمتع أن يُشكّل في حدود كلية صارمة تقصّل الداخل عن الخارج . ولم يتورعوا عن إيجاد علاقة غريبة بين الناقد والنص ، يسمونها علاقة شبقية ، بحيث يصبح النص لغة الحس ، وتطفئ صورة الحس عليه ، كما تطفئ لغة جنسية بإزائه ، وهم يسمون هذه اللغة لغة الاختراق التي تقتض عنصرية اللغة ، وهم يتفقون مع فرويد في المعنى الجنسي لفتح النص ، ويقولون إن ما يسميه "رولان بارت" : "هزة النص" ، إنما هي هزة جنسية خالصة .

ويهدفون بالاختراق الداخلي للنص إيجاد احتمالات على المستوى الدلالي تفسر المبهم من الرموز ، والغامض من الصور ومحاولة إيجاد مكونات داخلية فيه ترتبط بمكونات خارجية عنه ، ونقل تعبير الألفاظ عن مستوى المعنى إلى مستوى معنى المعنى ، ومن مستوى التعبير المفرد إلى مستوى التعبير الكلى . كذلك يهتمون بما يسمونه آلية التداخل النصي Intertextuality باعتبار أن النص نتيجة تفاعل عدد من الأصوات الإبداعية الكامنة في نفس المبدع .

إن النقد الحديث يستند إلى الموضوعية من مدخل علم اللغة والأسلوب اللذين خاضا تجارب غريبة سعيا لاكتشاف النص الحداثي الغامض من خلال البنية الشاملة لغة والفحص التحليلي الإحصائي والمعملي وأصبحت القصيدة الحديثة الغامضة - كما يقول دعاة الحداثة - (ذات استراتيجيات ومعجم وأجرومية وهندسة وجبر) . وفرض عليها النظام الرمزي الباطني الذي انتقل من إبداع الحداثة إلى الوسائل النقدية ، فهناك كما تقول باحثة استنادا علي دراسات تشارلس ساندرز بيرس Charles Sanders Pierce وبول ريكور Paul Ricoeur : مستتر : وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى كلمة أو تعبير في اللغة ، أي إلى لفظ دال أو ألفاظ دالة . وهناك المضمّر : وهو الخفي في النص الذي يمكن استخراجه وترجمته إلى جدول قياسي أو رسم بياني ، أي ما يمكن ترجمته إلى لغة سيموطيقية ، أو إلى علامة دالة ، أو مجموعة علامات دالة . وهناك المكون : أي الخفي في النص الذي يمكن استخراجه ، ولكن لا يمكن ترجمته إلا إلى ذاته ،

أو جزء من ذاته ، فلا اللفظ ولا الصورة ولا الجدول يمحى أن سبر عنه ، وهو السر بمعناه القدسي .

وقد ضاع في خضم هذه التجارب النقدية وصلُّ القارئ بالنص انفعالا وتفوقا ، فلم يعد النقد الحديث يستطيع أن يأخذ بيده في متاهات النص المفرق في الضبابية والغموض ، وأصبح المتلقى وهو في حالة وعى مطالبا بقراءة مالا يُفهم إبداعا ونقدا ، بل مطالبا بلأن يكون في حالة لاوعى مستمر ، ليتمكن أن يتوأم مع مصطلحات الحداثة إبداعا ونقدا ، الغارقة في اللاوعى وتحت الوعى والأسطورة والحلم ، وكل ما من شأنه أن يخرج الإنسان من واقعة وعقله ووجدانه الحى بل يخرج من عقينته وتراثه وتقاليده .

وليس هناك ناقد يستخدم الوسائل النقدية الحديثة وهو يحاول أن يفض مغاليق نص حدائى مبهم إلا ادعى فيضا من الشروح والتفسيرات والدلالات التى لا يستطيع أحد أن يكتب وجودها ، فالنص الحدائى الغامض يحتمل تأويل كل قارئ وناقد ، وغموضه فى رأى مبدعه نروة لفخره وسمة عبقريته ، وهو لايعنى به شيئا محددًا ، ويكفيه أنه يوحى باختراع الدلالات .

والذين درسوا ظاهرة الغموض فى الشعرا الأوربى مثل الناقد وإيم إمبسون Empson فى كتابه سبعة أنماط من الغموض Seventypes of Ambiguity اكتشفوا جميعا ثراء الدلالات فى النصوص ليثبتوا جدارتهم النقدية وقدرتهم على تحدى الغموض فى الشعر . ويستحيل أن يتجنب نقادنا السير على هداهم ، وهم من زادهم يقتاتون ، ومن وردهم يستمدون ، أقال الله شعرنا العربى المعاصر من عثرته ، وهدى شعراخا إلى الفكر الواضح المبين الذى يعبر عن انتمائنا ووجودنا وقضايانا وهمونا : ليرفع عن القارئ عذابه واكتتابه ، وعن الناقد بهرجة وزيفه . وتعود للألب قنوته على التأثير والوصل بين المبدع والمتلقى فى تناغم مع المعاصرة التى تعى ماضيها وتضئ حاضرها وتتطلع إلى مستقبلها فى ثقة وإيمان .

الفصل الثالث

الأدب الإسلامى بين جمال الفن

وجودة الالتزام

تعرض الأدب العربى الحديث - بوصفه واجهة الإبداع الفكرى - لتأثير المذاهب الأدبية فى الغرب، منذ وقع العالم الإسلامى فى قبضة السيطرة الأوربية بعد انحلال القوى العثمانية التى كان قد آل إليها أمر حماية العالم الإسلامى، ويرى بعض الباحثين أن المحاولة المستميتة لتغريب العالم الإسلامى وتذليله للحضارة الأوربية إنما هى رد على الهزيمة العسكرية التى منيت بها أوروبا على أيدي المسلمين فى الحروب الصليبية.

ويرى بعض الذين يخادعون أنفسهم أن انتقالنا من التخلف إلى الحضارة رهن بتقبلنا كل ما يصدره الغرب إلينا بخيره وشره، فى شئون حياتنا المادية والفكرية على السواء، وهم لا يدركون ضلته بما يفيد، وجوده عن سعة بكل ما يقطعنا عن أصولنا ويدمر شخصيتنا واتنماحنا ، ويجعلنا أمة مستهلكة لبضاعته فى شئون الحياة المادية وشئون الفكر.

ومن المؤسف أن الغرب يعتمد فى ترويج سموم أفكاره على أفراد منا أخذتهم العزة بالإثم فظنوا أنفسهم رسل ثقافة فى قمته الشامخة. فأروا فى الأصالة تخلفا، وفى الاستمسك بالعقيدة جمودا، وهم فى ذلك كله لا يدركون حركة التاريخ ولا عبرته، ولا يصيرون تيارات الصراع الخفية فيما بينهم. والمتأمل فى حركة التغريب التى يتعرض لها الأدب العربى الحديث يدهش حين يجد الشعر بقوة الاستهداف بالهجم والتفجير، ومناطق الاصطراع والمصادمة، فلم يلق فن آخر من الفنون الأدبية كالرواية أو القصة القصيرة أو المسرحية بعض ما يلقاه الشعر، وسبب ذلك واضح ينهى أية دهشة، فليس للعرب تراث فى أى من هذه الفنون سوى الشعر، فهو تاريخ ممتد يتصل بماض مجيد، وقد وجهه المسلمون لخدمة دعوتهم وتفنوا به عواطفهم ومحامدهم ومكارم أخلاقهم، فكان حريا بمن يريد أن

يصنعنا علي عينه أن يقطعنا عن جذورنا وتراثنا، ويوجهنا إلى جوانب مسمومة من فكره، يزينها لحاضرنا ومستقبلنا، وهي لاتعدو أن تكون سرايا. واصطلاح (الأدب الإسلامي) الذي حاول الباحثون التخلص من أن يحدثوا معاملة ويؤكس وجوده كان ردا علي طغيان المذاهب الأدبية الغربية في أدبنا العربي الحديث، ومواجهة بإزاء من يريد أن يقطع فكرنا عن انتمائه لعقيدته وأصوله. وقد استخدم مؤرخو الأدب العربي هذا المصطلح للدلالة علي الأدب في عصر صدر الإسلام والدولة الأموية تمييزا له عن العصر الجاهلي، ويتسع الاصطلاح فلا يخص عصرا بعينه إذا قلنا إن كل أدب عربي كتب بعد الإسلام حتى يومنا هذا يمكن أن يندرج تحت هذا الاصطلاح، ليس هذا فصعب بل يمكن القول بأن كل أدب كتبه مسلمون بغير اللغة العربية يعد أدبا إسلاميا، فإذا وسعنا مفهوم الاصطلاح علي هذه الصورة قلنا إن الأدب الإسلامي هو الأدب الذي يكتبه أي أديب مسلم أيا كانت لغته، وفي ضوء هذا المفهوم المتسع لن توجد خصوصية للأدب الإسلامي يمكن إبرازها أو تمييزها، وتصبح علامة دالة عليه، وهذا أمر يتنافى مع المنهجية العلمية التي تحدد أطرا واضحة المعالم للمصطلحات الأدبية، خاصة في هذا العصر الحديث الذي تعددت فيه المصطلحات واختلطت بحيث أصبح من الضروري تحديد مفاهيمها والاتفاق علي معالها. ولهذا ينبغي القول بأن (الأدب الإسلامي) الذي نعتيه يدل علي مذهب أدبي له خصائصه الفكرية والفنية التي تعبر عن شخصيتنا الإسلامية وتراثنا، وقاعدته الفكرية التي ينطلق منها هو الإسلام. وهو أرقى وأشمل في نظرتي للكون والإنسان من كل الفلسفات المثالية والعقلية والمادية التي قامت عليها المذاهب الأدبية المختلفة، وسوف أحاول في هذا البحث أن أضع حدودا نقدية لمذهب الأدب الإسلامي توضح ما قد يكون هناك من مفارقة بين ماتدعو إليه العقيدة من التزام ديني وما يدعو إليه الفن من انطلاق وتحرر لتحقيق الجمال ومعة التثوق.

وأول ماينبغي لنا أن نستهدى به في وضع هذه الحدود النقدية مواقف الإسلام

من الشعر الذي تمتلئ فيه القدرة البيانية عند العرب في الجاهلية. وكان قنوة إبداعهم الفكري وفنهم الأدبي، وقد ورد ذكر الشعر في القرآن الكريم في عدة مواضع تنفي كون التنزيل الكريم شعرا أو أن الرسول شاعر^(١) وليس في هذه الآيات طعن على الشعر، ولا غش من قيمته، فالأمر لا يخرج عن كونه إقرارا بواقع ثابت لا شك فيه، فالقرآن صورة بيانية فريدة تبرز كل البعد أن تكون شعرا أو سجعاً كسجع الكهان، وهما النوعان الأدبيان المعروفان عند العرب في الجاهلية، وكان المشركون من العرب يريدون التهوين من شأن معجزة الرسول صلى الله عليه وسلم فيصنفون القرآن بالشعر، ولهذا جاءت الآيات كلها في نفي أن يكون القرآن شعرا منسوبة إلى مشركي العرب، وردا على افتراءاتهم، ولهذا أيضا نجد أن جميع هذه الآيات مكية، للدلالة على نزولها في وقت المعارضة الشديدة من جانب قريش.

وقد حاول بعض الباحثين أن يثبتوا وجود شعر في القرآن، وقد أقر المستشرق (بروكلمن) بأن محاولات نحاة العرب (كما تتمثل في كتاب فقه اللغة لابن فارس) والمزهر للسيوطي) التي كررها المستشرق (جريمه) للكشف عن أبيات شعر في القرآن لم تكن مثمرة. كما أن نظرية (مولر) التي أيدها (جاير) وهي أن قالب القرآن من القوالب الشعرية قد رفضها معظم المستشرقين أنفسهم ممن كانوا أملاء على الحقيقة العلمية من أمثال (تلكه) وكان الباحثون المسلمون في كشفهم عن هذه الآيات يحاولون استخراج الظواهر الفنية في إعجازه الأسلوبى، ومن تلك الآيات التي أشار إليها الباحثون قوله تعالى : ومن تزكى فإنما يتزكى لنفسه، وجفان كالجواب وقدور راسيات، ومن يتق الله يجعل له مخرجاً ويرزقه من حيث

(١) «وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» يس ٦٩، «بل قالوا أضغاث أحلام بل افتراء، بل هو شاعر فليأتنا بآية كما أرسل الأولون» الأنبياء، «ويقولون أتأتنا لتتركو آلهمنا لشاعر مجنون» الصافات ٣٦، «أم يقولون شاعر نتريص به ريب المنون» الطور ٢٠، إنه لقول رسول كريم وما هو بقول شاعر قليلا ماتقننون» العنق ٤٠، ٤١.

لا يحتسب، والعاديات ضيحا فالموريات قدحا، هيهات هيهات لما توقعون، ومثل هذا فليعمل العاملون، تثبت يدا أبى لهب وتب، فسيعلمون غدا من الكذاب، إن ينتهوا يغفر لهم ما قد سلف، ومن الليل فسيحبه وإدبار النجوم، ودانية عليهم ظلالها وذلّت قطوفها تغليلا، أرايت الذى يكذب بالدين فذلك الذى يدع اليتيم، أن تنالوا البر حتى تنفقوا مما تحبون، فالיום نتجيك ببذلك لتكون لمن خلفك آية، ويخزهم وينصركم عليهم ويشف صدور قوم مؤمنين^(١).

مثل هذه الآيات التى تجرى على البحور الشعرية المعروفة، بعضها أبيات متكاملة، وبعضها مجرد شطور موزونة لاتعنى بأيه حال وجود شعر فى القرآن، وما أصدق الجاحظ فى رده على من ادعى وجود شعر فى القرآن إذ قال : « اعلم أنك لو اعترضت أحاديث الناس وخطبهم ورسائلهم : لوجبت فيها مثل (مستقلن فاعلن) كثيرا، وليس أحد فى الأرض يجعل ذلك المقدار شعرا، ولو أن رجلا من الباعة صاح (من يشتري باذنجان) لقد كان تكلم بكلام فى وزن (مستقلن مفعولات) فيكف يكون هذا شعرا، وصاحبه لم يقصد إلى الشعر، ومثل هذا المقدار من الوزن قد تهيأ فى جميع الكلام. وإذا جاء المقدار الذى يعلم أنه من نتاج الشعر والمعرفة بالأوزان والقصد إليها كان ذلك شعرا ».

فالقرآن الكريم فى نفيه أن تكون آياته شعرا صادق من الناحية الفنية كل الصديق، ولكنه لايفض من قيمة الشعر بوصفه فنا فى ذاته، حتى فى سورة الشعراء التى وقع بعض الباحثين فى وهم أنها طعن طعن صريح فى الشعر والشعراء، قال جل وعلا : « والشعراء يتبعهم الغاؤون، ألم تر أنهم فى كل واد يهيمون، وأنهم يقولون ما لايفعلون، إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ماظلموا، وسيعلم الذين ظلموا أى منقلب ينقلبون ».

(١) فاطر : ١٨، سبا : ١٢ ، الطلاق : ٢ ، العاديات : ٢، ١، المؤمنون : ٣٦، الصافات : ٦١، المسد : ١ ، الطور : ٤٩ ، الإنسان : ١٤ ، الماعون : ١ ، ٢ ، آل عمران : ٩٢ . يونس : ٩٢، التوبة : ١٤

وإذا كانت الآيات السالفة التي تعرضت لنكر الشعر كلها مكية ، وكان الدافع إليها الرد على مشركي قريش الذين افتروا على الرسول ورسالته ، فإن هذه الآيات مدنية ، على الرغم من أن بقية آيات السورة نزلت في مكة ، وهذا معناه أن تلك الآيات تغاير في مراميها الآيات السابقة ، إنها تصم الشعراء الكفار الذين أخذوا يناصبون الإسلام والرسول العداء ، ولكن بصفة التعميم لا التخصيص ، فالآية تقول (والشعراء يتبعهم الغاوون) وتقصد الآية - على الرغم من عموم لفظ الشعراء - الشعراء الذين لا يلتزمون القواعد الخلقية التي رسمها الإسلام و لهذا فسر الزمخشري الآية قائلا : « لا يتبعهم على باطلهم وكنيتهم وفضول قولهم وما هم عليه من الهجاء وتمزيق الأعراض ، والمدح في الأنساب ، والنسيب بالغرم (أى التشبيب الفاحش من خرمت الخرز أى شققته) ، والغزل ، والابتهار (أى ادعاء الشيء كلبا) ، ومدح من لا يستحق المدح ، ولا يستحسن ذلك منهم ، ولا يطرب على قولهم إلا الغاوون والسفهاء والسطار » ، فكان الزمخشري يجهل ما لا يرضى عنه الإسلام من موضوعات الشعر وهو الهجاء وما يدخل تحته من الخوض في الأعراض والطعن في الأنساب ، والغزل وما يتضمنه من التشبيب الفاحش . والمدح إذا كان موجها لمن لا يستحقه ، والفخر إذا كان قائما على ادعاء كاذب .

والأساس الذي ينشده الإسلام في الشعر هو عنصر الصدق ، والشعراء لا يطبقون أن يكونوا صادقين ، وفي هذا محك الخلاف المستمر بين ما يجب أن يكون وما هو كائن بالفعل ، وقد أكدت الآيات وجهة نظر الإسلام في هذا الموضوع ذاته إذ قالت (ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون) وهيامهم في كل واد ليس معناه خوضهم البريء في كل فن من القول ، بل معناه اعتسافهم الطريق والغلو في المنطق ، ومجاوزة حد الاعتدال .

أما الشعراء الذي آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا اسم الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا فقد أبان المفسرون أن المقصود بهم شعراء المسلمين الذين دافعوا عن الرسول صلى الله عليه وسلم وعن دعوته في مقابل شعراء قريش المشركين الذين كان يجتمع إليهم الأعراب من قومهم يستمعون أحاديثهم في الإسلام

والمسلمين . ولكن الآية الكريمة فيها صفة العموم والشمول ، فالمبادئ الخلقية التي وصفت شعراء الكفار واستثنت المؤمنين يمكن أن تطبق على أمثال هؤلاء وأولئك في كل زمان ومكان ، وقد حدد الزمخشري في تفسيره الصورة الفاضلة المثالية للشاعر المسلم الحق فقال : « استثنى الشعراء المؤمنين الصالحين الذين يكتفون ذكر الله وتلاوة القرآن ، وكان ذلك أغلب عليهم من الشعر ، وإذا قالوا شعرا قالوه في توحيد الله والثناء عليه ، والحكمة والموعظة والزهد والآداب الحسنة ، ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم ، والصحابة وصالحاء الأمة ، وما لا بأس به من المعاني التي لا يخطئون فيها بنصب ، ولا يتلبسون بشائنة ولا منقصة .

ذلك إن هو موقف القرآن من الشعر ، وهو موقف واضح لا لبس فيه ، فهو يدعو إلى القول بالمعروف والنهي عن المنكر ، وهذا معيار أخلاقي لا يختص بالشعر وحده ، ولهذا روى عن الرسول صلى الله عليه وسلم أنه قال : إنما الشعر كلام مؤلف ، فما وافق الحق منه فهو حسن ، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه . » وقال عليه الصلاة والسلام : « إنما الشعر فيه كلام ، فمن الكلام خبيث وطيب . »

وهذا المعيار الأخلاقي يضع حدودا ينبغي التزامها فيما ينبغي من موضوعات الشعر ، ولا نستطيع أن نفصل بين المضمون والشكل في العمل الأدبي فهما نسيج واحد يرتسم عليه جمال الإبداع الفني ، فإذا انحصر المضمون في نطاق الحق والصديق والالتزام الأخلاقي ، أصبح الشكل خاضعا للاتجاه العقلي الذي يصور الفكرة في أسلوب تقريرى ويعتمد عن الإبداع التخيلي ، ويعتمد على أسلوب التسجيل والمباشرة .

وترتبط بهذه القضية عدة قضايا رئيسية أخرى أهمها وظيفة الشعر أو الأدب بصفة عامة ، هل لها غاية نفعية ، بحيث يعلمنا الأدب شيئا نجهله ، أو يوسع مداركنا ، أو يهذبنا ويسمو بنفوسنا .

وقد اختلفت آراء الفلاسفة والنقاد منذ عصر اليونان حتى الآن حول هذه القضية بحسب المنازع العقلية والمذاهب الفكرية والاجتماعية والفنية ، ولقد حرم

أفلاطون دخول الشعراء إلى مدينته الفاضلة التي يحكمها الحق لأنهم أبعد ما يكونون عنه ، وهم يتسمون في رأيه بالكذب والمخاطلة والخسة .

وقد رأى أرسطو أن الأدب المسرحي يقوم بوظيفة التطهير للنفس البشرية ، وذهب الكلاسيكيون إلى ضرورة وجود مغزى أخلاقي في الأعمال الأدبية .

ويدعو مذهب (الفن للفن) إلى عزل الأدب عن الدين والقيم والمبادئ والأخلاق ، بل عن كل عناصر الحياة الإنسانية الأصيلة النقية بدعوى المتعة الخالصة عن طريق روعة الشكل وبراعة الصنعة ، ولا ينبغي لنا أن ننظر في المضمون إن كان صدقا أو كذبا ، نافعا أو ضارا ، بناء أو هداما . ويشير الناقد والتر باتر Walter Pater إلى ذلك فيقول : الغاية من الأدب ليست ثمار التجربة بل التجربة نفسها ، ويعزز هذه النظرة الكاتب الإنجليزي أوسكار وايلد حين يقول : ليس هناك أثر أدبي أخلاقي وآخر مناف للأخلاق ، وإنما الآثار الأدبية إما جيدة الصياغة أو رديئة الصياغة .

وتتشرك في هذا الاتجاه المدرسة التعبيرية والمدرسة التنظيرية التي يقول أحد روادها وهو « سبنجارن » إنه ليس من شأن الأدب نشر أية دعوة أخلاقية أو اجتماعية ، وغاية ما يعنيه من الأدب توقد الإحساس وتوجهه .

ودعا المذهب الرومانتيكي القائم على الفلسفة المثالية إلى الاهتمام بالشكل دون المضمون ليتحرر الأدب من أية قيود تفرض عليه من خارجه ، وينطلق الخيال دون تحديد .

وقرر دعاة هذا المذهب أن معنى الجمال يقوم على إدراك العلاقات بين الأشياء وما يقرن بها ، وليس هناك شيء جميل جمالا مطلقا ، وأن الجميل موضوعه متعة لا غاية لها ، والحكم الجمالي لا يصح أن يقرن بالمنطق أو المعايير الأخلاقية .

ومن الطبيعي أن تستهدف الفلسفة المادية الهدلية غاية اجتماعية من وراء

الأدب ، بل تسخره ليكون سلاحا من أسلحة الصراع بين الطبقات ، ووقفا للدعاية ، فالالتزام فى هذه الحالة إنما هو إلزام للأديب بشيء ما خارج نفسه . وأشير فى هذه المناسبة إلى القصيدة التي كتبها الشاعر الروسى ماياكوفسكى بعد الثورة الشيوعية ليبرر رفع الحكومة أسعار المواصلاات العامة .

أما المذهب السريالى لوما فوق الواقع أو مدرسة اللاوى فهى تقوم أصلا على استبعاد المنطق ومجافاة العقل ومعاداة الواقع ، وتحاول أن ترد الإنسان إلى غرائزه وقواه الفطرية بعيدا عن العقل لو كما يعرفها رائدنا « اندريه بريوتون » فى أول بيان سريالى أصدره بثها « إملامات فكرية فى غيبة كل ضابط يفرضه العقل ، وبعيدا عن كل اهتمام جمالى أو أخلاقى » ، ولهذا كان من الطبيعى أن نجد من المتعاطفين مع هذا الاتجاه « دافيد هيربرت لورانس » الذى جعل الجنس مدار الحياة وأرجع ضعفه إلى نمو العقل والعلم فى الإنسان ، ولهذا دعا إلى الثورة على العقل والعلم والدعوة فى الأدب إلى حياة الفطرة .

ولاشك أن التقاد والمفكرين المسلمين قد حاولوا أن يخرجوا من مأزق الالتزام الأخلاقى فى الشعر مع تحقيق عنصر الجمال الفنى ، فرأى بعضهم فى هذا الالتزام قيذا على الإلهام يستحيل معه تحقيق الجمال ، ورأى آخرون فيه شرطا لازما لقبول الأدب ومسامحه ونقله ، وتحير فريق ثالث بين نظرية الحرية المطلقة فى الإبداع الأدبى والالتزام بما يرضى عنه الدين من نافع القول وعفيفه .

أما الفريق الأول فوجد فيه أمثال أبى بكر محمد بن يحيى الصولى الذى دافع عن أبى تمام فيما اتهم به من مروق عن الدين ، وصولا إلى تقدير القيمة الجمالية للأدب فى ذاتها دون أى قيد أو التزام ، فقال : « وقد اسمى قوم عليه الكفر ، بل حلقوه ، وجعلوا ذلك سببا للظمن على شعره وتقييح حسنه ، وما ظننت أن كفرا يتقص من شعر ، وأن إيماننا يزيد فيه » ، فالصولى هنا يفصل تماما بين الشعر لذاته ، وبين سوء المعتقد ، ولا يريد أن يربط جودة الشعر بالالتزام الإسلامى مادام المجال مقصورا على الجمال الفنى .

ونجد قدامة بن جعفر ينحو هذا المنحى فيقول إن المعانى كلها معروضة
لشاعر يتكلم منها فيما أحب ، دون أن يحظر عليه معنى . فيفصل أيضا بين الشعر
ومبدأ الالتزام الدينى والأخلاقي .

وينتمى إلى هذا الفريق القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى الذى أورد
مجموعة من أشعار أبى نواس التى تتم عن الاعتراف عن الدين ، وذلك فى مجال
دفاعه عن أبى الطيب المتنبى فقال : « فلو كانت الديانة عارا على الشعر ، وكان
سوء الاعتقاد سببا لتأخر الشاعر ، لوجب أن يعصى اسم أبى نواس من الدواوين ،
ويحذف ذكره إذا عدت الطبقات ، ولكن أولاهم بذلك أهل الجاهلية ، ومن تشهد الأمة
عليه بالكفر ، ولو جب أن يكون كعب بن زهير وابن الزبير وأضرابهما ممن تناول
رسول الله صلى الله عليه وسلم وعاب من أصحابه بكما خرّسا وكاء مقصعين ، لكن
الأميرين متباينان ، والدين بمعزل عن الشعر » .

وما يذكره القاضى الجرجانى فيه قدر من التجاوز ، فالشاعر الجاهلى
الوثقى لم يكن مطالبا بأى التزام دينى أو أخلاقى وذكره لكعب وابن الزبيرى يتصل
بموقفهما قبل الإسلام حين كانا ثابتين على الشرك .

وقد استند ابن جنى فى دفاعه عن المتنبى على هذا المبدأ الذى ينقى عن
الشعر أى التزام إذ قال بأن الاعتقادات فى الدين لا تقسم أو تؤخر فى جودة الشعر
من حيث هو شعر .

أما الفريق الثانى فنجد فيه علماء كثيرين منهم عمرو بن عبيد الذى كان
يقيس جودة الشعر بدلالته على معنى أخلاقى يدعو إليه الإسلام فقد سئل ما
البلاغة ؟ فقال ما بلغ بك الجنة وعدل بك عن النار ، وما بصرك مواقع رشك
وعواقب غيوك .

والشعر الجيد فى رأى ابن قتيبة ما كان ذا فائدة فى المعنى ، ويتبين من
الأمثلة التى ساقها أن الفائدة تعنى عنده المغزى الأخلاقى أو الحكمة فى مثل قول
الشاعر :

والنفس راغبة إذا رغبتها .. وإذا تود إلى قليل تنقع

ومن هذا الفريق المؤيد للالتزام الإسلامي في الشعر، مهمل بن يموت بن المزرع الذي ألفوا بابا في رسالته عن عيوب شعر أبي نواس إيرادات ماسماه بالكفریات التي ذكر أمثلة لها ثم قال : « وله في غير هذه الأبيات التي لا أعرف له في البorch بها عذرا مع ما كان عليه من اعتقاد شريعة الإسلام بشرانطها » ، كذلك وقف ابن وكيع القنيسبي مثل هذا الموقف من المتنبي فأنظر ضيقه الشديد بالمعاني التي يجد فيها مساسا بالدين .

وانتهى الثعالبي إلى ذلك أيضا حين سرد عيوب المتنبي وأخطرها شعره الذي يتضح فيه تخليه عن أي التزام إسلامي فقال مؤيدا بقوة ضرورة وجود هذا الالتزام الإسلامي في الأدب بكل صوره وفنونه : « ولكن للإسلام حقه في الإجلال الذي لايسوغ الإخلال به قولا وفعلًا ، ونظما ونثرًا . ومن استهان بأمره ، ولم يضع ذكره ، ونكر ما ينطق به في موضع استحقاقه فقد باء بغضب من الله تعالى وتعرض لمقتة في وقته » .

ومن هذا الفريق مسكويه الذي يضع منهاجا للتدبیر الإسلامية الصحيحة . فيطالب الناشء (بحفظ محاسن الأخيار والأشعار التي تجرى مجرى ماعود بالآدب ، ويحذر من النظر في الأشعار المردولة ، وما فيها من ذكر العشق وأهله ، وما يوهمه أصحابها أنه ضرب من الطرف ورقة العنبر ، فإن هذا الباب مفسدة) .

وينتمي ابن شرف القيرواني إلى هذا الفريق المؤيد للالتزام الإسلامي في الأدب فنراه يتقد شعر امرئ القيس - على أساس من الالتزام الأخلاقي - محمداً عليه بأمور شرعية وعقلية كثيرة ، وهو يعتقد أن الالتزام الأخلاقي ليس غاية في ذاته ، ولكنه وسيلة إلى إدراك غاية فنية ، وهذه النظرة جديرة بأن نتأملها فهي لاتجعل المبدأ الخلق غاية في ذاته ، بل ترى فيه تحققاً لجمال الإبداع الفني .

أما ابن حزم فيذهب بعيدا في فهم الالتزام الإسلامي في الشعر إلى الحد الذي جعله يقرر بأن كل موضوعات الشعر تفسد تربية الشباب على الأخلاق والفضيلة إلا ما كان موعظة وحكمة وما فيه ذكر الخير ، ولهذا نهى عن الغزل لأن

يحث على الصبابة ويدعو إلى الفتنة ويحض على الفتنة ويصرف النفس إلى
الخلاعة والذات ، ويسهل الانهماك في الشطارة والفسق ، ونهى عن الأشعار المقتولة
في التصعك وذكر الحروب لأنها تثير النفوس ، وتخرج الطبيعة ، وتسهل على المرء
مولود الفتنة في غير حق ، وقد تؤدي إلى هلاك النفس وخسران الآخرة ، ونهى عن
أشعار التقرب وصفات المفاوز والبيد لأنها تسهل التحول والتقرب ، ونهى عن الهجاء
شعر - في رأيه - أفسد أنواع الشعر ، لأنه يهون على المرء كونه في حالة السطة .

لما المديح والثناء فهما من المباح المكره : من المباح لأنه قد تنكر فيهما
للفضائل ويتم التذكير بالموت ، ومن المكره لأن الكذب أساس لهما ، ولا خير في
الكذب .

ولاشك في أن ابن حزم قد غالى أشد المغالاة في حدود الالتزام الذي أوضح
الإسلام معاملة ، ويبدو أنه فسر الآيات القرآنية في سورة الشعراء بوجه خاص على
أساس رفض الشعر رفضاً تاماً بدليل أنه أخرج الشعر الذي يتضمن مواعظ
وحكما ومديحا للرسول صلى الله عليه وسلم من الشعر .

وفى ابن حزم يناقض نفسه بعيداً عن التنظير حين يقول الشعر في
مناصب كثيرة يعبر به عن عواطفه وأفكاره ، وفي كتابه (طوق الحمامة في الألفة
والآلاف) قرر كبير من أشعار الغزل في عصور الأدب المختلفة ، من بينها أشعار
كثيرة له في هذا الفن الذي حض على تركه ، مغالاة منه في رسم حدود الالتزام
الإسلامي .

لما الفريق الثالث الذي تردد في موقفه بين حدود الالتزام وجمال الإبداع
الفني فينتهي الأصمعي على قمته وقد بلغ من تحرجه الديني أنه كان لا يروى
شعراً فيه ذكر للكواء لأن الرسول صلوات الله عليه قال : « إذا ذكرت التجميم
فأفسكوا » ، وكان لا يروى ولا يفسر شعراً فيه هجاء ، لأن الهجاء من أغراض الشعر
التي أطلق المقصرون على إبطالها ، بل كان يتحرج من رواية شعر السيد الحميري
شاعر الشيعة لمخالفتة طريقة أهل السنة وكان يقول عنه : « قبحه الله ما أسلكه

بطريق الفحول لولا مذهبه ، ولولا ما فى شعره . . قدمت عليه أحدا من طليقته . .

وبرغم هذا الموقف النظرى المتمسك بالالتزام الإسلامى نجد الأصمعى لا يتردد - فى مجال النقد التطبيقى - فى الحكم على الشعر بالوهن الفنى لالتزامه مبادئ الدين أو الأخلاق ، على الرغم من إعجابه بمضمون ما يدعو إليه الشاعر ، يقول فى ليبيد بن ربيعة ولوليا عن أستاذه أبى عمرو بن العلاء : « ما أحد أحب إلى شعرا من ليبيد بن ربيعة لذكره الله عز وجل ، وإسلامه ، ولذكره الدين والخير ، ولكن شعره رضى بَزْر (والبَزْر هو الحب والمعنى الذى يقصده أن شعر ليبيد الإسلامى كالرحى التى تطنن الحب يصدر عنها صوت جعجة دون أن يكون وراء الصوت متعة وفائدة) . ويعقّب على رأى أبى عمرو بن العلاء الذى رواه ليؤكد اتفاقه معه فى وجهة نظره فيقول : شعر ليبيد كائن طليسان طيرى . (والمعنى ثوب متين الصنع - ويعنى به المضمون - ولكنه لا يتميز بالجمال من حيث عناصر الشكل) .

وتلكيدا لهذا الموقف فى النقد التطبيقى الذى ينتصر فيه الأصمعى لجمال الفن ، قال - فيما رواه عنه ابن أخيه - الشعر نكد يقوى فى الشر ، فإذا نخل فى الخير ضعف ولان . ثم استشهد على صحة نظريته بحديثه عن حسان بن ثابت قال: هذا حسان فحل من فحول الشعراء فى الجاهلية ، فلما جاء الإسلام سقط شعره . وواضح أن الأصمعى يعنى أن شعر حسان قد ضعف بعد الإسلام لتركه ما كان يخوض فيه فى الجاهلية من شعر الحماسة والتشبيب والخمر والقوة والهجاء ، أو الأغراض التى يضمها معنى (الشر) ، وأنه اهتم بعد إسلامه بشعر التقوى والمعانى الأخلاقية ورتاء المسلمين ، أو الأغراض التى يضمها معنى (الخير) .

وبالاعتناء من هذا الفريق المتردد بين حدود الالتزام الإسلامى وجمال الفن ، فهو حين يتناول الشعر من الناحية النظرية يشير إلى أنه (تصوير ما فى النفس) فيبيح بذلك للشاعر الحرية المطلقة فى التعبير عما يريد دون أى التزام ، بل نراه يحس أن الالتزام قيد إذا وجّه عن عمد لغاية نينية أو أخلاقية ، ولهذا يقول إن الشاعر المطلق إذا جاء إلى الزهد قصر . هذا هو الموقف النظرى للباقلانى ، فإذا

جاء إلى النقد التطبيقي هاجم امراً القيس في معلقته لسببين رئيسين : الأول لما فيها (من الفحش والتفحيش ما يستنكف الكريم من مثله ويأثف من ذكره) ، والثاني : للكذب وادعائه ما ليس فيه .

ولاشك أن من القضايا النقدية الأساسية التي ارتبطت بقضية الخلاف بين حدود الالتزام الإسلامي الأخلاقي وجمال الفن ، علاقة الشعر بالصدق والكذب وهي تتصل بالواقع الذي يحسه الشاعر ، ثم ما يتجاوزه من هذا الواقع ، كما تتصل بالقدرة التخيلية عند الشاعر ، وقد شرح ابن طباطبغا العلوى معنى الصدق فجعله أهم عناصر الشعر وأعظم مزاياه لأن (الفهم يأتس من الكلام بالعدل والصواب الحق ... ويستوحش من الكلام الجائر والخطأ الباطل والمحال المجهول المنكر وينفر منه) والصدق عنده أنواع مختلفة ولكنها ترجع جميعاً إلى معنى الحقيقة أو الصدق الواقعي . وهو يجيز الكذب - ويعنى به التخيل - في حالتين : الإغراق في الوصف ، والإفراط في التشبيه .

أما ابن حزم فيؤمن بأن (أعذب الشعر أكذبه) وأن الشعر الصائق - بالمعنى الواقعي - سيكون على منوال (الليل ليل والنهار نهار) . ولهذا يرفض الشعر رفضاً تاماً . كما سبق أن أوضحنا .

أما الشعر الذي يتضمن حكماً ومواعظ ومدحاً للنبي صلى الله عليه وسلم فيخرجه ابن حزم عن حد الشعر ، على أساس أن الحكم والمواعظ والمدائح النبوية تقوم على مبدأ الصدق الذي يتنافى - في رأيه - مع الأساس الذي يقوم عليه الشعر وهو الكذب .

وقد حلل عبد القاهر الجرجاني مفهوم الصدق والكذب في ضوء الالتزام الإسلامي والإبداع الفني على السواء ، فهو يقول في شرح بيت البحتري :

كلفتمونا حـمـد منطـقكم ... في الشعر يكفى عن صدقه كذبه

إن الشعر يكفى فيه التخيل والذهاب بالنفس إلى ما ترتاح إليه من التعليل ،

ويستبعد على الشاعر (أن يريد بالكذب إعداد ... لمذبح حذا من الفضل والسؤدد
ليس له ، وأما ما قاله في معارضة هذا القول (خير الشعر أصدقه) كما قال
الشاعر :

وإن أحسن بيت أنت قائله ... بيت يقال إذا أنشئته صدقا

فقد يجوز أن يراد به أن خير الشعر ما دل على حكمة يقبلها العقل ، وأنب
يجب به الفعل ، وموعظة تروض جماح الهوى وتبعث على التقوى ، وتبين موضع
القبح والصن في الأفعال ، وتفصل بين المحمود والمذموم من الخصال .

ثم نراه يظهر الفرق بين المذهبين من حيث القيمة الجمالية للشعر فيقول : من
قال (خيره أصدقه) كان ترك الإغراق والمبالغة والتجوز إلى التحقيق والتصحيح
واعتماد ما يجسرى من العقل على أصل صحيح أحب إليه وأثر عنده ... ومن قال
(أكذبه) ذهب إلى أن الصنعة إنما يمد باعها وينشر شعاعها ، ويتسع ميدانها ،
وتتفرع أفنانها حيث يعتمد الاتساع والتخييل ، ويدعى الحقيقة فيما أصله التزيين
والتمثيل ، حيث يقصد التلطف والتأويل ، ويذهب القول مذهب المبالغة والإغراق في
المدح والذم ، والوصف والبث والفخر والمباهاة وسائر المقاصد والأغراض ، وهناك
يجد الشاعر سبيلا إلى أن يبدع ويزيد ، ويبدى في اختراع الصور ويعيد ،
ويصايف مضطربا كيف شاء واسعا ، ومددا من المعاني متتابعا ، ويكون كالمفترف
من غير لا يتقطع ، والمستخرج من معدن لا ينتهى .

وكانت قضية اللفظ والمعنى من القضايا النقدية المهمة التي ارتبطت بالالتزام
الإسلامي الأخلاقي من ناحية وجمال الإبداع في الشعر من ناحية أخرى ، والذين
أعطوا من شأن المعنى كانوا يرون في الشعر غاية نفعية ترتبط ارتباطا وثيقا
بالالتزام الإسلامي الأخلاقي ، أما الذين ذهبوا إلى تفصيل اللفظ فلن نعنى منهم
بالذين نظروا إليه منفصلا عن المعنى ، ولكن الذين نظروا إلى اللفظ مرتبطا
بالمضمون هم الذين عبروا باللفظ عن الإبداع الفني في تشكيل الشعر وصياغة
صورته ، والجاحظ رائد في هذا الاتجاه عندما قال إن « الشعر صناعة وضرب من

النسج وحنس من التصوير « ، وإنه « لا يُستطاع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حول تقطع نظمته ويطل وزنه ، وذهب حسنه ، وسقط موضع التعجب ، لا كالكلام المنثور » .

ثم أفاض عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم في الحديث عن أسرار الجمال الفني في الشعر وأنكر أن يكون الجمال نابعا من المعنى فهو يقول عمن ذهب إلى ذلك : فانت تراه لايقم شعرا حتى يكون قد أودع حكمة أو أنبا ، أو اشتمل على تشبيه غريب ومعنى نادر ، ثم قال : والأمر بالضد إذا جئنا إلى الحقائق وما عليه المحصلون ، لأننا لانرى متقدما في البلاغة مبرزا في شلوها إلا وهو يذكر هذا الرأي .

ويقول أيضا : ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يغير عنه ، سبيل الشيء الذي يقع التصوير فيه كالفضة والذهب . يصاغ منهما خاتم أو سوار ، فكما أنه محال إذا أردت النظر في صوغ الخاتم أو جودة العمل ورداعته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل ، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه ، وكما لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود ، أو فضة هذا أنفس ، لم يكن تفضيلا له من حيث هو خاتم ، كذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه ألا يكون ذلك تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام .

ويفسر عبد القاهر الجمال الفني للشعر بما يحدثه في النفس من هزة وافئتان فيقول : فالاحتفال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم ، والتخييلات التي تهز الممدوحين وتحركهم ، وتفعل شيئا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش ، أو بالنحت والنقر ، فكما أن تلك تعجب وتخلب وتروق وتوق ، وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها ، ويفشاها ضرب من الفتنة لاينكر مكانه ولا يخفى شلته .

لقد أوضحت فيما تقدم آراء النقاد والفكرين المسلمين حول القضية الأساسية

وهى النظرة إلى الشعر فى ضوء الالتزام الذاتى ، أو فى ضوء جمال الإبداع
الفنى لتقيم أساسا واضحا لمفهوم الأدب الإسلامى بوصفه مذهبا أدبيا .

وينبغى القول بأن انتماء مذهب أدبى إلى الدين ، أو إيجاد رابطة عضوية بين
الأدب والدين ليس ابتداءا ينفرد به المسلمون فقد كان للدين المسيحى - وهو أقل
من الإسلام شمولاً فى نظره للإنسان والكون - تأثير واضح فى بعض المذاهب
الأدبية منذ عصر النهضة ، ونستطيع أن نتمثل وجهة نظر النقاد الأوربيين الذين
ثاروا على مساس الأدباء بالقيم الدينية المسيحى فى كتاب « جايلز فلتشر » المسمى
« انتصار المسيح » .

بل لم يخف الشاعر الإنجليزى « ملتون » إيمانه بضرورة وجود هدف
أخلاقى فى الشعر يتصل بتعاليم الدين المسيحى ، ويقول إنه يصف فى شعره
عرش الله ، ويمجد عزته لتلقين الناس معانى التقى والفضيلة ، ونراه فى مقدمة
ملحمته « الفردوس المفقود » ، ينبئنا بأن غرضه الذى يسعى إلى تحقيقه إثبات
قدرة الله الخالدة وشاعته فى القرن الثامن عشر الميلادى فى أوربا نظرية (العدالة
الشعرية) التى تقوم على ترسم المثل الأعلى فى الأخلاق ، وعلى مبدأ الثواب
والعقاب ، وهو مبدأ ثابت فى كل الأديان . ولكن أصحاب هذه النظرية استقوها من
ديانتهم المسيحى ، وعلى هذا كان ينبغى أن تلقى أية شخصية مسرحية ماتستحقه
فى النهاية من الجزاء مثوبة أو عقوبة ، وقد ذهب أصحاب هذه النظرية إلى ضرورة
تصوير الأدب لعالم يجرى على نظام ثابت معلوم ، لا دخل فيه للأهواء والأقدار ، ولا
مكان فيه لشطحات الخيال البعيدة . وفى القرن التاسع عشر الميلادى أكد « جون
ستيوارت مل » النزعة الأخلاقية المرتبطة بالدين المسيحى فى الفنون ، وكل نواحي
النشاط الفكرى الإنسانى ، ثم ظهرت المدرسة الإنشائية الجديدة التى وضع
أساسها « أرفنج باييت » وكان هدفها الأسمى تقوية روح الإنسان بترسيخ القيم
الدينية فيها ، وإذعائه للأعراف والتقاليد المتوارثة ، ومقاومة النزعات الفردية
المتحررة ، والعاطفية المنطلقة دون قيود ، ولهذا نراه يهاجم « جان جاك روسو »
وفلسفته التى تنادى بالانطلاق والفرط والعودة إلى الطبيعة والانقياد التام للعاطفة ،
هذه الفلسفة التى كانت أساسا فى المذهب الرومانتيكى .

كذلك كان للمدرسة الكلاسيكية الجديدة التي أسسها « ت . اس . اليوت » والتي يطلق عليها أحيانا اسم « مدرسة الإحياء الكاثوليكي » مواقف مماثل في الاحتجاج على الحرية المطلقة للفرد التي يعبر عنها الأدب ، وفي ضرورة بحث الإيمان بالدين المسيحي ، وكان من رأى « اليوت » أن الحرية الفردية المطلقة حملت الإنسان على الاستخفاف بالقيم المتوارثة والمبادئ التي وصلت إليها الإنسانية بالتجربة وعن طريق العقل العام والضمير العام . كذلك حملته على الاستهانة بالدين ومعارضة أصوله ، وإتاحة الفرصة لكل إنسان ليندلي برأيه في أوامره ونواهيه بحجة عدم وجود وسيط بين الإنسان وربه . فأنصيح كل فرد أيا كان علمه أو جهله ، ونكاؤه أو غيابه ، مؤملا لتفسير الدين بما يتفق مع وجهة نظره حتى بات الدين - بدعوى الحرية الفردية - عدة أديان ، وباتت الرابطة المسيحية ممزقة الأوصال .

وتقدم « اليوت » خطوة أخرى حين دعا صراحة إلى ربط الأدب بالدين ، والحكم على الأدب بمقاييس أخلاقية لها صفة الثبات والشمول ، فهو يقول في مقال له بعنوان (الدين والأدب) : يجب أن يكمل النقد الأدبي بنقد قائم على موقف أخلاقي ولاهوتي محدد ، فبمقدار ما نجد انقلبا عاما في أى عصر من العصور على الأمور الأخلاقية واللاهوتية ، يمكن أن يكون للنقد الأدبي قيمة موضوعية ، وفي عصور كمعصرنا حيث لا وجود لهذا الاتفاق العام تزداد ضرورة تفحص القارئ المسيحي لما يقرأه ، ولا سيما إذا كان من وهى الخيال ، في ضوء مقاييس أخلاقية ولاهوتية واضحة فالأدب لا يمكن أن تحدد عظمته بالمقاييس الأدبية وحدها ، وإن كانت هذه المقاييس تفصل بين ما يسمى أنبا ، وما لا يسمى كذلك .

فإذا أقررنا بسلامة مبدأ وجود رابطة عضوية بين الأدب والدين فيما سميناه (الأدب الإسلامي) الذي نعني به مذهبا أنبيا وليس نوعا خاصا من الأدب ، قلنا إن من خصائص هذا المذهب التعبير عن النظرية الإسلامية الشاملة للكون والوجود ، فلا يتصادم معها أو يخالفها في أية جزئية من جزئياتها ودياناتها ، وهذا التعبير نابع من التزام داخل في نفس الشاعر المسلم الذي تشرب عقله وروحه الفكر الإسلامي فلا ينظر إلى الحياة والكون إلا من خلال رؤية هذا الفكر ، وهنا لا يكون

مجال القول محصوراً ضيقاً ، كما يتوهم الشعر يزعمون بين الشعر والرفيلة ، فما أرحب المجال للشعراء دون أن يملطخوا بذنوب أو يتلبسوا بشائنة أو منقصة .

ومحال أن يكون هناك إلزام للشاعر بالقول في موضوعات محددة ، فالشعر في النظرة النقدية الحديثة لم يعد مقيداً بموضوعات ولكنه يضم تجارب عديدة تتفعل بها نفوس الشعراء فيعبرون عنها حتى إن الناقد أبركرومى عرف الأدب بأنه (فن التعبير عن التجربة ، وحيثما تكونت الحياة فهناك مجال للتجربة) ويقول : إذا أراد الأديب أن يوصل التجربة لقارئه ، فلا بد له من أن يبعث في نفس القارئ صورة مماثلة لما في نفسه .

وكان الشاعر العربي المسلم متنوع التجارب في ضوء هذا الالتزام الإسلامي الذي تشرعته نفسه منذ انبثق نور الإسلام حتى اليوم ، ففي صدر الإسلام انطلق الشعراء العرب بعد اسلامهم وخوضهم تجربة هذا الدين الجديد ، بدافع إيمانهم العميق والالتزامهم ، ينهضون عن الإسلام وينازلون الكفر ويسجلون وقائع المسلمين في غزواتهم وجهادهم ، ويوحون للرسول صلى الله عليه وسلم ببنمهم على غيهم قبل أن يهدى الله قلوبهم للإسلام ، ومنهم من عبر عن حنينه إلى ولده بعد أن انطلق للجهاد خارج الجزيرة العربية ، ومن ذلك ما قاله أمية بن الأسكر بعد زهاب ابنه كلاب في حرب فارس ، يقول :

لئن شيعان قد نشدك كلاباً	* كتاب الله إن حفظ الكتابا
أنانيه فيعرض في إباء	* فلا وأبى كلاب ما أصابا
وإنك والتماس الأجر بعدى	* كباغى الماء يتبع السرابا
تركت أباك مرعشة يداه	* وأمك لا نسيغ لها شرابا
إذا نعب الحمام يبعثن رج	* على بيضياته نكرا كلابا

ونجد مثل هذا الشعر الإنساني الرفيع الصادق في تجربته ، الجميل في تعبيره ، عند عدد من الشعراء أمثال المخبل السعدي والبريق بن عياض الهذلي وأبى خراش وغيرهم .

وكان الصراع النفسى بين الدنيا والآخرة ، وبين الفضيلة والرذيلة ، وبين المال والزهادة من التجارب الإنسانية العميقة التى عبر عنها الشاعر المسلم فى عصور مختلفة ، يقول المخيل السعدي :

وتقول عاذلتى وأيس لها * بغد ولا ما بعد علم
إن الثراء هو الخلود وإن * المرء يكرب يومه العُدم
إنى وجدت ما تخلصنى * مائة يطير عفاها أدم
وإن بنيت لى المشقر فى * هضب تقصر بونه العُصم
لنتقن عنى المنية إن الله ليس كحكماء حكم
إنى وجدت الأمر أرشده * تقوى الإله وشهره الإثم

هل نجد فى هذه الأبيات نزعة تقريرية (بوجماتيكية Dogmatic) كما يسميها الفلاسفة وهى التى يصمم بها أصحاب الحدائق أدبنا العربى كله ، وهذه النزعة تتخذ العقل وسيلة لتقرير ما هو كائن بالفعل وتتسم بالجمود والبعد عن التعبير عن النفس الإنسانية والصياغة الشعرية الرائعة .

وهذا أبو العتاهية فى لحظة بوح وندم يرقى إلى ذروة الجمال الفنى وروعة الالتزام الإسلامى حين يقول :

إلهى لا تمذبنى فأنى * مقبر بالذى قد كان منى
فما لى حيلة إلا رجائى * لعفوك إن عفوت وحسن ظنى
وكم من زلة لى فى الخطايا * وأنت على نور فضيل ومن
إذا فكرت فى ندمى عليها * عضضت أنا على وقرعت سننى
أجن بزهرة الدنيا جنونا * وأقطع طول عمرى بالتمنى
ولو أنى صدقت الزهد عنها * قلبت لأهلها ظهر المجن
يظن الناس بى خيرا وإنى * لشسر الخلق إن لم تطع عنى

ويتأمل لبو نواس الحياة بعد أن ولت بشبابه واعتصرها في الهم والغي ،
فيعبر عن تجربته في لحظة مكاشفة :

ولقد نهزت مع الفؤاد بدلوهم * وأسمت مروح الهم حيث أساموا
ويلفت ما بلغ امرئ بشبابه * فإذا عصارة كل ذلك لثام

ويتكشف له بعد توبته حقيقة الدنيا وقد أوشك أن يغارها فيعبر في تجربة
فنية صادقة عما تكشف له في ظل مبدأ الالتزام الإسلامي فيقول :

أيارب وجه في التراب عتيق * ويارب حسن في التراب رقيق
ويارب حزم في التراب ونجدة * ويارب رأي في التراب وثيق
أرى كل حي هالكاً وابن هالك * وإذا نسب في الهالكين عريق
فقل لقريب الدار إنك نازح * إلى منزل نائي المصل سميق
إذا امتحن الدنيا ليبب تكشف * له من عو في ثياب صديق
ملكنا من الدنيا بكل طريق * فيومان : يوماً فسحة ، وصديق

والالتزام الإسلامي النابع من النفس الموهبة يبرز لنا في تجربة صادقة
من التأمل الفنية ، وفي كل لحظة شعرية تخط * ناعم حتى * يعطف الشاعر
من الطبيعة كذلك القصيدة التي كتبها محمود حسن إسماعيل بعنوان (القرية
الهاجة في ظل القصر) في ديوانه (أغاني الكوخ) ، يقول فيها :

ليه قوتي أضيئ لشاد * سكب اللحن في رنين شجي
شاعر هزه هواك فغنى * لك أنشودة الجمال البهي
مد لوتاره أشعة بدر * غارقات في صمتك السرمدي
ساحرات النهى برعشة أطراف تراقصن في الفضاء الوضي
صنعت بالجمال في صمته السامي يسمر محجب أزل
تلهم الرشد للضالول وتلقى * معجزات الهدى لكل غوي
وتسوق الإيمان للجاهد الغاوي فتتخضمون من قلبه كل غي
فضحت كل ملحد حين أضفت * قبرة الله من سناها العلي

كذلك نجد هذا التلاقى بين الالتزام الإسلامى والجمال الفنى فى تجربة شاعر
معاصر شاب من مكة هو عبد الله باشرافيل الذى يعبر عن هموم العصر ومايلقاه
المسلمون من مأس فيه فيقول فى قصيدة عنوانها « نعم » :

نعمم وبانفسى نعم * الشعر ضايق به القلم
والحشـرجات من الصدور وأمة تشكو النـدم
وأدوا المدائن والزمـور ، على بيادرها عدم
سلبوك يازمنى العـراقة والأصالة والقيم
نعم وتجترىء النـقم * ووقود نار تضطرم
وكتاب أطفـال هناك * حروفه غـدرودم
وسيوف خـالد لم تزل * تكلى وخيل ابن الحكم

إن الأمثلة القليلة التى قيمتها من الشعر القديم والحديث تعبر عن آلاف
غيرها نبعت التزاما بالفكر الإسلامى الصحيح من نفوس أصحابها ، فلم تكن نظما
باردا ، ولم يكن التعبير فيها مباشرا تقريريا ، لو خطايا يعتمد على ضجيج
اللفاظ ، بل رأينا فيها صدق النفس الشاعرة ، وحرارة التجزية ، وجمال التصوير
والإيقاع ، وروعة الخيال . وهذا يثبت لنا عدم وجود مفارقة بين حدود الالتزام
الإسلامى وجمال الفن .

أما مقولة الأصمى التى شاعت بين الباحثين وأمسوا عليها دعوى باطلة
ترصدت وكنتها حقيقة ثابتة . وهى أن الاسلام قد أطفأ نار الشعر التى كانت مشتعلة
طوال العصر الجاهلى ، وكان يورثها شعراء فحول ذهبوا فى القول كل مذهب ،
وعقم عصر الرسول والخلفاء الراشدين أن ينجب منهم ، فهى مقولة غير صحيحة
لأنها تقوم على معادلة خاطئة ، فكيف يمكن أن يقوى الشعر على الشر والرديلة ،
ويضعف على الخير والفضيلة ، وكأن الفنون تقتصر على تصوير الجانب المظلم فى
النفس الإنسانية ؟ ثم إن الموضوعات التى أجمع المفسرون على منافاتها للالتزام
الإسلامى كالهجاء والغزل الفاحش مثلا لم تكن قمة فى الشعر الجاهلى ، حتى فى

المختارات التي انتقاها الأصمعي نفسه ، فكيف يضعف الشعر في الإسلام إذا غابت ؟ أما توجيه الأغراض الأخرى كالمدح مثلا إلى الصديق الواقعي ، فلم ينتج عنه شعر تقريري تسجيلي كما قد يظن بعض الواهمين ، بل نرى على النقيض من ذلك شعرا تخلو عن نمطية الأوصاف المحددة في الشعر الجاهلي ، وانطلق إلى آفاق جديدة من التعبير ، ولا أجد أدل على ذلك من قصيدة العباس بن عبد المطلب رضى الله عنه في مدح الرسول صلوات الله عليه فهو يقول :

من قبلها طبت في الظلال وفي * مستودع حيث يخصف الورق
ثم هبطت البلاد لا يبشر أنت * ولا مضففة ولا علق
بل نطفة تركب السفين وقد * ألجم نسرا وأهله الفرق
تنقل من صالب إلى رحم * إذا مضى عالم بدا طبق
حتى احتوى بيتك المهيم من * خندف علياء تحتها النطق
وأنت لما ولدت أشرفت الأرض وخشاءت بنورك الأفق
فنحن في ذلك الضياء وفي النور وسيل الرشاش مستغرق

وتمثل في هذا الشعر تحولا في القيم الاجتماعية والأخلاقية ، وتغيرا في الشكل الفني ، فالشاعر يتحدث في صدى عما يؤمن به من بداية خلق محمد صلى الله عليه وسلم في الجنة قبل أن يوجد الإنسان في الأرض ، وقد ظل سرا في ضمير هذا الكون ينتقل من جيل إلى جيل بشيرا بالخير ، ونذيرا بهدم الأوثان ، حتى كان مولده نورا أشرفت به الأرض هداية ورشادا ، فأين هذه الفضائل المعنوية الإسلامية التي وصف بها الرسول في صديق فني وموضوعي من الصفات الحسية التي كان الشاعر الجاهلي يخصصها ويلصقها بمدح كذا ونفاذا ؟

ونجد الخليفة الزاهد عمر بن عبد العزيز يمنع الشعراء من مدح لمبالغتهم وكذبهم ، فلما ألح عليه كثير بن عبد الرحمن في إنشاده أخذ عليه ميثاقا ألا يقول إلا صدقا ، فوجهه بذلك وجهة الالتزام الإسلامي وقد صاغ منه إحدى روائع شعره بعد أن استمع إلى خطبة للخليفة وتأثر بشخصيته ، يقول في قصيدته :

وليت فلم تشتم عليا ولم تخف * برىا ولم تقبل إشارة مجسرم
وأظهرت نور الحق فاشتد نوره * على كل لبس بارق الحق مظلم
وصدقت بالفعل المقال مع الذى * أتيت فلمسى راضيا كل مسلم
ألا إنما يكفى الفتى بعد زيفه * من الأود الباقي ثقاف المقوم
وقد لبست لبس الهلوك ثيابها * تراعى لك الدنيا بكف ومعصم
وتومض أحيانا بعين مريضة * وتيسم عن مثل الجمان المنظم
فأعرضت عنها مشمزا كأنما * سقتك مدوها من سمام وعلقم

والإسلام ليس فيه هيئة متسلطة تلزم الشعراء بأنواع من القول تنحصر فى المعانى الدينية لتقريرها فى النفوس ، أو للترغيب والترهيب ، أو اصطناع الشعر التعليمى فى الحض على الفضائل الإسلامية واجتناب الرذائل ، بل إن الشعراء الذين لم يتغلغل الإسلام فى نفوسهم ، أو الذين ينتسبون إليه بحكم ولائتهم لم يتعرضوا للمصادرة قديما أو حديثا ، وهم لا يخضعون لأى إلزام ، وهم فى الوقت ذاته متطلون من الارتباط بالفكر الإسلامى ، فكيف يعبرون عن شيء لا يلتزمونه فى أنفسهم ، وفى عصر صدر الإسلام هجا النجاشى بنى العجلان والحطيئة الزبيرقان ابن بدر ، وضابىء بن الحارث البرجمى بنى جرول بن نهشل هجا مقذعا شديد المخالفة للالتزام الإسلامى ، ولكننا لا ندهش لذلك ، فالنجاشى ظل إلى أيام على بن أبى طالب رضى الله عنه يشرب الخمر ولا يصوم رمضان ، والحطيئة ارتد عن الإسلام فى عهد أبى بكر رضى الله عنه ، وضابىء البرجمى كان خبيثا شريرا وقد حاول اغتيال عثمان بن عفان رضى الله عنه .

وظل الشعراء المسلمون فى كل العصور مختلفين فى قوة التزامهم الإسلامى فى أدبهم ، تبعا لاختلاف قوة إيمانهم وتمسكهم بأهداب دينهم ، فالنفس البشرية أمارة بالسوء ، ودعوى الحرية الدينية والاجتماعية والفكرية كانت - ولا تزال - تلح على بعض العقول ، وتعيننا على ذلك حركات الكيد للإسلام .

والمعانى الدينية الخالصة التى أراد بعض المفسرين حصر الشعر فيها فى حدود الالتزام الإسلامى كتوحيد الله والثناء عليه ، والحكمة والموعظة والزهد والأدب

الحسنة ، ومدح رسول الله صلى الله عليه وسلم والصحابه وصالحاء الأمة تخرج عن إطار الشعر التعليمي إذا كانت نابعة من نفس مؤمنة مرت بتجربة صادقة ورفدتها موهبة حقيقية في الشعر لمعرفة بالكلام والأوزان ، فالجمال الفني شرط لا ينبغي التنازل عنه في دعوتنا إلى الأدب الإسلامي ، بوصفه مذهباً يحقق انتماءنا إلى عقيدتنا ويتمسك بقيم البيان العربي الذي كان كتابنا الكريم ذروته ، ويعتصم بتراث الشعر العربي وعبقريته لفته في مواجهة المذاهب الأدبية الخبيثة التي تروج غثاء القول في غيبة العقل وفقدان العلم والأصالة والموهبة وفي جَمَى خواء الروح من القيم الإسلامية .

القسم الثاني
رؤى نقدية تطبيقية

الباب الأول
فهم أصول الشعر العربي

الفصل الأول

موقف مرجليوث من الشعر العربي

كثرة ما كتب المستشرقون في قضايا اللغة العربية والأدب العربي لا تجد على مقالة تمثل سوء المنهج العلمي خضوعا للتعصب المقيت ضد العربية والإسلام أشد وقعا وأبعد أثرا من مقالة «ديفيد صمويل مرجليوث David Samuel Margoliouth، المستشرق الإنجليزي الذي نشرها بعنوان «أصول الشعر العربي The Origins of Arabic Poetry» في عدد يوليو عام ١٩٢٥م من مجلة الجمعية الآسيوية الملكية التي تصدر بلندن»^(١) Journal of the Royal Asiatic Society، والتي كان رئيسا لتحريرها

ولد مرجليوث في عام ١٨٥٨م، وعاش اثنين وثمانين عاما إذ توفي في عام ١٩٤٠م، وقد درس في جامعة أكسفورد الآداب الكلاسيكية اليونانية واللاتينية، ثم انتقل إلى دراسة اللغات السامية وقد بدأ نشاطه العلمي عام ١٨٨٧م بإظهار ترجمة «مثنى بن يونس» لكتاب (فن الشعر) لأرسطو. وعين بعد ذلك في عام ١٨٨٩ استاذا بالجامعة التي تخرج فيها. وتوالى بحوثه ومؤلفاته منذ ذلك التاريخ، فكتب بحثا في عام ١٨٩٣م عن أوراق البردي العربية في مكتبة بودلي بأكسفورد. وترجم في السنة التالية جزءا من تفسير البينصاوي إلى الإنجليزية. كذلك ترجم في عام ١٩٢٠م جزءا من كتاب (تجارب الأمم) لمسكويه، ثم نشر (رسائل أبي العلاء المعري) عام ١٨٩٨م، و(معجم الأدباء) لياقوت الحموي في الفترة من عام ١٩٠٧م إلى عام ١٩٢٧م، و(نشوار المحاضرة) للتونسي عام ١٩٢١م، وله عدد كبير من التحقيقات والبحوث والتراجم^(٢)

وإذا كانت جهود مرجليوث في تحقيق المخطوطات العربية ونشرها تذكره بالتقدير، فإن بحوثه التي تقتل بالإسلام تتسم بالتعصب المقيت، والبعيد عن

المنهج العلمي، والجهالة الفاحشة. يتضح أن كتابه (محمد ورسالة الإسلام) Mohammed and the Rise of Islam الذي نشر عام ١٩٠٥م، وكتابه (الإسلام) Mohammedanism الذي نشر في عام ١٩١١م، وبحثه عن العلاقات بين العرب واليهود حتى ظهور الإسلام الذي نشر عام ١٩٢٤م، The Relations between Arabs and Israelites prior to the rise of Islam

كذلك يتضح هذا الموقف المتعصب في مقالاته مرصوع هذا الحديث وهي (أصول الشعر العربي) التي دفعه فيها تعصبه ضد الإسلام إلى تنكب الأسلوب العلمي، وقد هدف فيها إلى التشكيك في الإسلام بإثارة الشكوك حول الشعر الجاهلي. وكان لهذه المقالة آثارها الخطيرة في إيمان بعض الباحثين العرب المسلمين المحدثين بما جاء فيها وأسس الدكتور طه حسين على قواعدها نظرية أفاض في الحديث عنها في كتابه (في الشعر الجاهلي) الذي أصدره عام ١٩٢٦م^(١)، بعد نحو عام من ظهور مقالة مرجليوث، فأذت مشاعر المسلمين، وصدمت فكر العلماء الثقاة، ثم حذف منه الدكتور طه حسين أبرز الأقوال إثارة، وأضاف إليه ما يعزز نظريته المؤسسة على آراء مرجليوث التي يلخصها قوله: «إن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليس من الجاهلية في شيء، وإنما هي منحولة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم، أكثر مما تمثل حياة الجاهليين»^(٢)، وقد أعاد نشره تحت عنوان (في الأدب الجاهلي).

وقد اتبنى للرد على نظرية طه حسين المرجليوثية الأصل عدد كبير من أهل العلم، نذكر منهم «محمد الخضر حسين» في كتابه (نقض كتاب في الشعر الجاهلي)، و«محمد الخضري» في كتابه (محاضرات في بيان الأخطاء العلمية والتاريخية التي اشتمل عليها كتاب في الشعر الجاهلي)، و«محمد فريد وجدي» في كتابه (نقد كتاب في الشعر الجاهلي)، و«محمد لطفي جمعة» في كتابه (الشهاب الراصد)، و«محمد أحمد الغمراوي» في كتابه (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي)، و«شكيب أرسلان» في مقدمته الإضافية التي صدر بها كتاب الغمراوي. وكان الرد العنيف على هذه النظرية من فصول كتاب (المعركة تحت راية القرآن) لمصطفى صادق الرافعي

وقد اهتم بآراء مرجليوث وآثارها في بعض المستشرقين والعرب الدكتور ناصر الدين الأسد، فخصص لها قسما من دراسته عن مصادر الشعر الجاهلي وقيمتها التاريخية^(٣). وظلت مقالة مرجليوث في أصلها الإنجليزي بعيدة عن التداول إلا في أيدي قلة من الباحثين، وحتى هؤلاء الباحثون لم يخلوا كل ما جاء في هذا المقال من آراء خطيرة تنتضح بالتعصب، وتتخطى أصول المنهج العلمي، وقد تصدى لترجمتها الدكتور يحيى الجبروري^(٤)، وقدم لها ببيان بعض أصول قضية الانتحال. وبرغم جهد المترجم

الذي ينبغي أن يذكر في شكر . ظهرت الترجمة سقيمة غير واضحة أو مفهومة في كثير من المواضع، إلى جانب وقوع بعض الأخطاء في الصياغة العربية، وبعض التحريفات في نقل النص الإنجليزي، وأستشهد على سقم الترجمة بهذه الفقرة: «ولكن يبدو هنا فضلا عن ذلك وكان غياب المهارة الشعرية كان مبررا، إنه ليس شيئا بعيدا عن المواجهة الكائنة هناك حيث يجب ألا تكون، ولكن شيئا ما هم يتعنونه مع أن غياب كان مسوغا»^(٧) ثم ظهر مقال مرجليوث مترجما مرة أخرى إلى العربية في كتاب للدكتور عبد الرحمن بدوي بعنوان (دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي)^(٨)، وقد وقعت في الترجمة أخطاء كثيرة، ولكن أخطرها تحريف أسماء بعض الأعلام الذين يجهلهم المترجم ليعد تخصصه عن الشعر العربي، كالحصين بن الحمام الذي يكتبه المترجم (الهمام)^(٩)، والأسود بن يعفر الذي يكتبه المترجم (يعفور)^(١٠)

وقدم المترجم بين يدي الكتاب تصديرا عاما يتجلى فيه امتداد التأثير المرجليوثي على المفكرين العرب المعاصرين، فنراه يسوق «كلام ابن سلام الجمحي» في كتابه (طبقات فحول الشعراء) ثم يعقب عليها قائلا: «تلك هي النتائج التي انتهى إليها ابن سلام الجمحي، والأسباب التي ساقها لبيان منشأ الانحلال والتزييف والزيادة في الشعر الجاهلي، وهي هي عيبتها النتائج والأسباب التي أوردها الدكتور طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) و (في الأدب الجاهلي)، أو كتابه الواحد المعدل هذا. فعلا إن كل هذه الضجة الزائفة التي أثارت حول هذا الكتاب، حتى نفتوا صاحبه بما شاعوا من النعوت، فاتهموه بالمرق والتهمج على التراث العربي العريق، والرغبة في تحطيم أمجاد العرب، والانسحاق وراء (مؤامرات) المستشرقين، (ولهذه الكلمة في ذهن كل أوغل المشتغلين بالأدب العربي معان غريبة معنة في التضييل والإيهام والتهاويل)، فهل كان «ابن سلام الجمحي» (١٤٩ - ٢٢١) هـ (مستشرقاً) هو الآخر (متآمراً) على التراث العربي القومي»^(١١)

ولا نحد تجاوزا لكل الحقائق اشد وأخطر من هذه الأقوال، فما أبعد كلام ابن سلام عن «مرجليوث» و «طه حسين»، وما أصدق قول الأستاذ «محمود محمد شكر»: «أما ابن سلام صاحب كتاب (طبقات فحول الشعراء) فهو من قضية «مرجليوث» ومن قضية الشعر الجاهلي بمعزل ... ابن سلام لا يشك في شعره أو أحد حفاظه وعلمائه، ثم يؤلف في هذا الشعر وشعرائه كتابا قائما برأسه هو كتاب (طبقات فحول الشعراء) فلماذا نزيّف الحقائق»^(١٢) وكان «شكيب أرسلان» قد عنى «الدكتور عبد الرحمن بدوي، حين قال: «وليس «طه حسين» في هذا الرأي الغائلا والمنطق المقلوب إلا مقلدا لمرجليوث أو لغيره من الأوروبيين لسابق عقيدة سخيفة فاشية - وبالإلأسف - في الشرق، وهي أن الأوروبي لا يخطئ أبدا»^(١٣)

ويتبين لنا افتتان الدكتور عبد الرحمن بدوي بكل ما يكتبه المستشرقون - حتى بالخطل والباطل - في احتفائه الشديد بمقال «مرجليوث» إذ يقول «وأخيرا خطأ البحث خطورة جبارة بمقال كتبه «ديفيد صمويل مرجليوث»... استغل فيه نتائج النقوش الحميرية والعربية الجنوبية، وركز خصوصاً على المواقع الدينية في انتحال الشعر الجاهلي والتغيير في روايته زيادة أو نقصاً أو تحريفاً»^(١٤)

ويمضي الدكتور عبد الرحمن بدوي - وهو آخر من عرضوا بالدراسة لمقال مرجليوث - في افتتانه بالمستشرقين وإنكاره على الباحثين العرب الذين تصدوا لأباطيلهم، إلى حد التهجم عليهم بقوله: «والشيء المؤسف حقاً هو أن كل هذه الأبحاث قد بدأت في الستينيات من القرن الماضي، ونمت واتسعت، بينما ظل (المشتغلون) بالأدب العربي في العالم العربي والإسلامي بمعزل تام عنها، وفي جهل فادح بها. وربما كان في هذا التفسير للدهشة الحمقاء التي قوبل بها كتاب الدكتور طه حسين، ولو كانوا على علم بما كتب القدماء من علماء العربية مثل «الجمحي»، وأقصد بالعلم هنا الفهم الدقيق والتبصر لأمجد الإطلاع، ثم لو كانوا اطلعوا على أبحاث المحدثين من المستشرقين التي بدأت قبل ذلك بكثير من خمسة وستين عاماً، لما رأوا في كتاب (في الأدب الجاهلي) شيئاً غريباً أو مستكبراً لوخلصت نياتهم، ولرحبوا به بوصفه إسهاماً عربياً له قيمة في هذا المجال، ولوواصلوا السير في هذا الطريق الواعد بالنتائج العظيمة. لكن ما حدث في مصر والعالم العربي كان على النقيض تماماً، فلم يقتصر الأمر على الردود المعنة في الجهل والادعاء التي نشرت في سنوات ١٩٢٧ وما تلاها، بل كان الأدهى وما كتبه (استاذة) الأدب العربي من كتب، ومحاضره تلاميذهم من (رسائل جامعية) لنيل الدكتوراه، وكلها تكشف عن جهل هؤلاء ولولئك التام بكل ما نشر قبل ذلك بمائة عام أو يزيد من أبحاث ودراسات نُصرت وجه البحث في الشعر الجاهلي، وتقدمت به خطوات هائلة وهم عنها جميعاً غافلون»^(١٥)

ولا يملك أي بلحث نفسه من الدهشة إزاء هذا التهجم الفائنم على ما يصف به القائل غيره من تحريف وجهل وادعاء، بل إن مما بلغت النظر بقوة أن «الدكتور عبد الرحمن بدوي» الواقع في أسر الفتنه المرجليوثية التي يزعم أنها (نصرت وجه البحث في الشعر الجاهلي) ينكرها كل الشعر الجاهلي، وكل الحقائق المستخلصة منه، قد ترجم ضمن مقالات المستشرقين التي نقلها إلى العربية بحث «بروفيلولش» (في مسألة صحة الشعر الجاهلي) الذي رد به على «مرجليوث»، وسفّه معظم آرائه. كذلك أغفل «الدكتور عبد الرحمن بدوي» بحوث مستشرقين آخرين ردوا على «مرجليوث»، وكشفوا زيف منهجه العلمي والنتائج التي توصل إليها، وفي ذلك يقول الأستاذ «محمود محمد شاكر»: «ومن الإنصاف للمستشرقين أقول لك: إن كثيراً منهم من شيوخ «مرجليوث»

واقترانه وتلازمته، قد رفض هذه القضية، ورد عليها ونقضها، وكان من آخرهم - فيما أعلم - المستشرق «آربري» ، فقد لخص أدلة «مرجليوث» ونقضها عليه، وذلك في كتابه (المعلقات السبع)، ثم قال في آخر كلامه : «إن المسفطة - وأخشى أن أقول الغش في بعض الأدلة - التي ساقها الأستاذ «مرجليوث» لتلطيق البتة برجل كن - ولا ريب - من اعظم ائمة العلم في عصره»^(١٦)

تلك بعض آثار رد الفعل التي أثارها بحث «مرجليوث» (اصول الشعر العربي)، فما حقيقة الآراء التي أثارها، وما مدى نصيبتها من الصحة والخطأ، واعتمادها على قواعد المنهج العلمي السليم ؟



«مرجليوث» يبدأ بحثه بفروض يسيء فيها شرح الآيات القرآنية، ثم يرتب عليها نتائج خاطئة وقد بدا بالاستدلال بالقرآن الكريم على وجود شعراء جاهليين^(١٧)، وهو بهذه البداية يشير إلى أمرين. الأول : إنكاره وجود شعراء جاهليين، بين أيدينا أشعارهم وأخبارهم، ولذلك يلتمس الدليل على وجودهم والثاني : الاعتماد على القرآن الكريم وحده في إثبات الأشياء وإنكارها في عصر ما قبل الإسلام. وهو ليس كتاب تاريخ، كما أن «مرجليوث» لا يؤمن به بوصفه نصرانياً، فكيف يعتمد على مرجع لا يتقن بصحته ؟

ثم فراء يسوي بين الكاهن والمجنون والشاعر، استناداً إلى قوله تعالى : (فذكر فما أنت بنعمة ربك بكاهن ولا مجنون. أم يقولون شاعر فنتربص به ريب المنون)^(١٨) وهو يستنتج من ذلك أن الشعراء كانوا يتنبئون بالغيب^(١٩) والكاهن هو الذي يأتيه الرؤى من الجن بالكلمة يتلقاها من خبر السماء، والمجنون هو الذي يتخبطه الشيطان من المس، وورد الشاعر في الآية التالية لايضي اقترانه بالكاهن والمجنون، ممن أين استنتج «مرجليوث» أن الشاعر يتنبأ بالغيب. وقد بنى على هذا الاستنتاج الخاطئ فهمه السقيم لآيات سورة الشعراء : (هل أنبئكم على من تنزل الشياطين. تنزل على كل أفك أثيم)^(٢٠) فقد قرآن الأفاكين الأثمين المشار إليهم في الآية هم الشعراء الذين تنزل عليهم الشياطين^(٢١) وليس هذا صحيحاً، فللقصود من الآية الكهنة، وقد روى البخاري، عن «عائشة» رضي الله عنها : «سأل ناس النبي صلى الله عليه وسلم عن الكهان، فقال إنهم ليسوا بشيء. قالوا: يارسول الله فإنهم يحدثون بالشئ. يكون حقاً، فقال النبي صلى الله عليه وسلم : تلك الكلمة من الحق يخطفها الجني فيقرؤها في أذن وليه كفرقة الدجاج، فيخلطون معها أكثر من مائة كذبة»^(٢٢) فليس الشاعر إذن هو الأفك الأثيم. وليس هو الذي تنزل عليه الشياطين ويدعي علم الغيب .

ويمضي مرجليوث، في محاولة استخلاص آي القرآن الكريم من حقائق حول الشعر الجاهلي، فيستند إلى قوله تعالى (وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين)^(٣٦) في الحكم بأن الشعر الجاهلي كان كلاماً غامضاً غير مبين^(٣٧)، بنى أساساً أن الآية تشير إلى أن القرآن (مبين). وإسناد الإبانة للقرآن ليس معناه نفي الإبانة عن الشعر، وربما تصح شبهة هذا الارتباط بالتضاد في الإبانة بين القرآن والشعر إذا اقتصر وصف القرآن بالإبانة على هذا للوضع وحده الذي تعرض فيه للشعر، ولكن الحقيقة أن هذا الوصف (قرآن مبين) أو (كتاب مبين) قد تكرر في عشرات الآيات^(٣٨)، مما يدل على أن المقصود تثبيت معنى الوضوح في الدلالة للقرآن، مجرداً من الإشارة إلى الشعر وسواه، بل استخدمت لفظة (مبين) في آيات كثيرة أخرى صفة لعشرات من الموصوفات الأخرى كالسحر، أو الضلال، أو العدو، أو النذير، أو الخصيم، أو البلاغ، أو الخسران، أو الثعبان، أو الحق، إلى غير ذلك من الموصوفات^(٣٩)

ولعل قوله تعالى : (وإنه لتنزيل رب العالمين، نزل به الروح الأمين على قلبك لتكون من المنذرين بلسان عربي مبين)^(٤٠)، (ولو نزلناه على بعض الأعجمين فقرأه عليهم ما كنوا به مؤمنين)^(٤١) فيه أبلغ الدلالة على ما قصدت إليه من وصف القرآن بالإبانة ليكون واضحاً قاطعاً للمعز، مقيماً للحجة، فقد نزل بلسان عربي على عرب يفهمونه، وليس في ذلك ولا في غيره إيحاء بأن الشعر الجاهلي لم يكن كذلك .

وتأسيساً على فهم «مرجليوث» أن الشاعر الجاهلي هو المقصود بالآفak الأثيم، استنتج من قوله تعالى : (والشعراء يتبعهم الغاويون ألم تر أنهم في كل واد يهيمون وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيراً وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون)^(٤٢) أن الاستثناء لا ينطبق على الشعراء^(٤٣)، ولاخري على من ينطبق إذن، ولا كيف نفصل بين المستثنى والمستثنى منه لغة .. وهناك اتفاق بين المفسرين جميعاً - الذين يحسنون فهم لغتهم العربية - على أن هذا الاستثناء يدخل فيه كل شاعر مؤمن ولو كان سلفاً مشركاً آمن وتاب وأناب ورجع وأقلم وعمل صالحاً وذكر الله كثيراً فيما تقدم من الكلام السييء، فإن الحسنات يذهبن السيئات، وامتدح الإسلام وأهله في مقابلة ما كان يذمه، وقوله تعالى : (وانتصروا من بعد ما ظلموا) قال «ابن عباس» يردون على الكفار الذين كانوا يهجون به المؤمنين وكذا قال «جهاهد» و«قتادة». وهذا كما ثبت في الصحيح أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال لحسان: اهجهم، أو قال. هاجهم وجبريل معك. روى «الإمام أحمد» عن «كعب بن مالك» عن أبيه أنه قال للنبي صلى الله عليه وسلم: إن الله عز وجل قد أنزل في الشعراء ما أنزل، فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكان ما ترمونهم به نضح النبل»^(٤٤)

ويعرّض «مرجليوث» ما يسميه معضلة، وهي أن الرسول صلى الله عليه وسلم (الذي لم يكن يعلم الشعر) كان يدرك أن ما يوحى إليه لم يكن شعرا، بينما أهل مكة الذين يفترض أنهم كانوا يعرفون الشعر حين يسمعون أو يرونه ظنوا بأن هذا الوحي كان شعرا،^(٣٦) و«مرجليوث» يسوق هذه الشبهة المسمومة في شكل معضلة تأسيسا على وصف الكفار للرسول بأنه شاعر والمسألة ذات شقين، كلاهما يتعامى عنه «مرجليوث»، أما الشق الأول فهو أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يكن يعلم الشعر، وليس هناك عربي لم يكن يعلم الشعر، ولكن الرسول صلوات الله عليه لم يكن يقول الشعر، وفرق كبير بين المعنيين

والشق الثاني أن الكفار من العرب ظنوا أن القرآن شعر، وهو أمر لا يشتبه عليهم قط، ولكنه ادعاء مثل أي ادعاء بغرض التمويه وصرف النظر عن هذا الفن القولي المعجز الذي نزل به القرآن

ويبني «مرجليوث» على قوله نتيجة يدعي فيها «أن الشاعر كان يُعرف غالبا بمادة أقواله أكثر مما يعرف بصياغتها»^(٣٧). وكان «مرجليوث» يريد القول بأن شكل الشعر يختلف عن شكل القرآن، ولكن مادتَهُما واحدة. ثم عاد للقول بأن إنكار أن يكون القرآن شعرا لا يشير إلى الخلو من الانتظام في شكل الأقوال، بل إلى طبيعة المادة المعبر عنها^(٣٨) وهذا اضطراب واضح في فكر «مرجليوث» مرده محاولته الربط المقنن بين النص القرآني والشعر الجاهلي من حيث الشكل أو المضمون، ولا يستقيم هذا الربط بأيهما .

ويتحدث «مرجليوث» عن النقوش التي خلفتها الأمم القديمة ليصل إلى القول يستحيل أن نستظهر من النقوش العربية أن العرب كانت لديهم أية فكرة عن النظم أو القافية^(٣٩) . وافترضه وجود نقوش شعرية عند العرب، أو عند أية أمة قديمة ليس أمرا محتوما لازما، أما نفيه - تأسيسا على ذلك - أن تكون لدى العرب فكرة عن (الشعر) فادعاء يريد أن يصل منه إلى أن الكهان في الجاهلية هم الشعراء، وأن سجعهم (أو لغتهم الغامضة كنا سماها) هي الشعر الذي كان معروفا في الجاهلية^(٤٠) .

والقافية الخبيثة التي يرمي إليها «مرجليوث» من هذا الاستنتاج - دون أن يشير إلى ذلك صراحة - إيجاد علاقة بين الشعر الجاهلي (أو سجع الكهان في رأيه) والقرآن الذي يعتمد في بعض آياته على الأسجاع أو الفواصل كما يسميها علماء البلاغة .

ويطرح «مرجليوث» عدة آراء تتسم بالتسرع في الحكم وسوء الفهم، فهو يستند إلى أبيات لابي تمام يذكر فيها أن العرب لا يهتمون في الشعر إلا بما يسجل معاركهم وجلائل أعمالهم، ويقرنه في رأيه هذا بهوراس الشاعر الروماني^(٤١)، وليس هناك أي دليل على استعداد أبي تمام الفكرة من هوراس، فليس هناك إذن ما يبرر الجمع بينهما في هذه

الإشارة كذلك تدفع قوله بأن القبيلة التي يربطها الشاعر الأجود تسيطر على القبائل الأخرى^(٣٨) - فهذا القول لا يستند له من الحقيقة في المصادر العربية - وأن الشعراء لم يسموا إلا مسجلين للأحداث^(٣٩)، لأنه بذلك يجرد الشعر العربي من صفته الفنية، ويجعله مجرد نظم وثائقي، وليس ذلك - يحا من الوجهة الفنية، كما أنه يريد أن يصل بهذا الفهم إلى مصادمة مع الآية القرآنية الكريمة : (وأنهم يقولون ما لا يفعلون) مقررًا أنهم على العكس يسجلون ما فعلوا. في الواقع ، أو ما شاهدوه يفعلون^(٤٠).

ويحاول «مرجليوث» أن يضع حدودا للشعر العربي مستقاة من ديوان أبي تمام، ومن ديوان الحماسة الذي جمعه، فيقول : إن الشعر لا يخرج عن الحدود التاريخية أو التراجم الذاتية، وهذا الأمر لا ينطبق على الشعر العربي وحده في الجاهلية، أو غير الجاهلية بل ينطبق على الشعر عند أية أمة، وفي أي مكان، فهو يعبر عن أحاسيس الشاعر الباطنة، وعن تفاعله مع الظواهر الخارجية المحيطة به

ثم يعرض «مرجليوث» بدايات الشعر الجاهلي فيشكك منذ أول وهلة في روايته مبتدئا بالخليل بن أحمد العالم اللغوي البصري الثبت (توفي عام ١٧٠هـ) الذي وضع النظام العروضي من خلال دراسته بحور الشعر الجاهلي، قائلا إن أحد معاصريه ألف كتابا ينسب فيه أن هذا النظام العروضي مجرد وهم^(٤١). وقد نقل «مرجليوث» هذا الخبر من «ياقوت» في (معجم الأدباء)، ولكنه اكتفى منه بما يطعن على الشعر العربي، ولم يأت بالخبر على وجهه الصحيح الذي ساقه به «ياقوت» فهو يقول عن «عروة العروضي» : «وهو الذي صنف كتابا في العروض نقض فيه العروض في رعمه على العرب، ويبطل الدوائر والألقاب والعلل التي وضعها ونسبها إلى تماش العرب، وكان كذابا»^(٤٢) فتأمل كيف أغضى «مرجليوث» عن الأمانة العلمية في نقل مثل هذا الخبر من كتاب مشهور يتداوله جمهور القراء، فما بالك بنقله من كتاب مخطوط، أو مجهول غير متداول. وانظر كيف جعل من «برزخ العروضي» الكاذب الذي لم يُعرف بعلم ولا أثر، عالما يوازي «الخليل بن أحمد» وهو من هو في علمه وفضله وأثاره الباقية حتى اليوم. وهذه الطريقة نفسها يورد دائما الأخبار والروايات الضعيفة التي تتضمن مبالغات غير منطقية، ولا يورد الآراء التي تدحضها وتقيم الحجة على تكذيبها، فمن ذلك مثلا ما أورده من رأي يصل ببداية الشعر العربي إلى عهد آدم^(٤٣)، ويتفااض عن آراء «محمد بن سلام الجمحي» التي ساقها في مقدمة كتابه (طبقات فحول الشعراء) وكذب فيها الأشعار التي رواها «محمد بن إسحق» وأمثلة ممن لا يصبر لهم بالشعر، ونسبها لعاد وشمود، وقد جعل «ابن سلام» بداية الشعر العربي التي يمكن أن تكون حقيقية من عهد «عبد المطلب» و«هاشم بن عبد مناف»^(٤٤).

وينقل «مرجليوث» عن «السيوطي» في كتابه (المزهري)^(١٦) قولاً منسوباً إلى «عمر بن الخطاب» رضي الله عنه، يقول فيه : «كان الشعر علم قوم، ولم يكن لهم علم أصح منه، نجاه الإسلام، فتشأغت عنه العرب بالجهاد وغزو فارس والروم، ولهت عن الشعر وروايته، فلما كثّر الإسلام وجاءت الفتوح، وأطمأنت العرب في الأمصار، راجعوا رواية الشعر، فلم يؤولوا إلى ديوان مدون ولا كتاب مكتوب، وألقوا ذلك وقد هلك من العرب من هلك بالموت والقتل، فحفظوا أقل ذلك وذهب عنهم أكثره». فينتقد «مرجليوث» هذه الرواية قائلاً إن نسبتها إلى «عمر» رضي الله عنه خطأ تاريخي، لأن زمن الهدوء لم يأت إلا مع الخلافة الأموية^(١٧).

وقد أورد «ابن سلام» هذا القول^(١٧) نقلاً عن رواية ثقاة، فهو صحيح لا مطعن فيه، أما تحديد الاستقراء - طبقاً لهذه الرواية - بإتمام فتح فارس وأجزاء من بلاد الروم في عهده - عمر بن الخطاب - رضي الله عنه نفسه، فأمر منطقي ليس فيه أدنى خطأ تاريخي، وكل ما يهدف إليه «مرجليوث» من نقد هذا الخبر التمهيد لرأيه الغريب الشاذ بجعل العصر الأموي بداية الشعر العربي، وأما إبطال «مرجليوث» القول بأنه لم يبق من الشعر الجاهلي إلا القليل، مع وجود كل هذا الشعر بين أيدينا^(١٨)، فواضح أنه لا يريد أن يتصور وجود كم هائل من الشعر الجاهلي الحقيقي، نصت على وجوده كل المصادر القديمة، وأثبت «ابن سلام» و«ابن قتيبة» وسواهما، أنه من غير المستطاع الإحاطة بشعر قبيلة واحدة، فما بالك بالشعر الجاهلي كله. وقد روى «ابن سلام» عن «يونس بن حبيب» أنه قال: قال «أبو عمرو بن العلاء»: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاعكم وأفرا لجاعكم علم وشعر كثير»^(١٩).

ويبدو أن «مرجليوث» لا يستطيع أن يفهم ذلك، ولا أن يتصور أن العرب في جاهليتهم أمة شاعرة، لأننا نراه يذكر في سخوية أن عرائس الشعر قد أوحى للعرب أكثر مما أوحى إلى اليونان^(٢٠). وهذه حقيقة إثباتها ليس مبنياً على عصبية، ونفيها ينبني ألا يركز مبعثه العصبية، فلكل أمة طبيعتها وجوانب إبداعها، والشعر عند اليونان لم يكن ديوان حياتهم وعلمهم، كما كان عند العرب.



«مرجليوث» بعد ذلك كيفية وصول الشعر الجاهلي إلينا «فيحاول إلقاء ظلال **مقتول** كثيفة من الشك حول إمكان روايته، أو إمكان تدوين بعضه. فمعظم رواته - في رأيه - الذين دانوا بالإسلام (قد قتلوا لوماتوا)، وهريشك أصلاً في وجود أشخاص وتليفهم الرواية، يقول : «وليس لدينا سبب يدفعنا للاعتقاد بوجود مثل هذه المهنة»^(٢١)

مع أن الشعر الجاهلي (الذي ينكره تبجحا «مرجليوث») يزخر بإشارات إلى وجود الرواة كقول «النايفة الذبياتي» :

الكنسي يا عيين إليك قولا ستهديه الرواة إليك عني^(٢٧)

ويقول «حميد بن ثور الهلالي» :

قصائد تستحلي الرواة نشيدها ويلهوبها من لاعب الحي زامر^(٢٨)

وتؤكد المصادر المختلفة وجود سلسلة من الرواة تعاقبوا في الرواية، ثم نبغوا في الشعر وصاروا من أعلامه . ويكفي أن نذكر في هذا المقام شعراء المدرسة الأوسية الذين يطلق عليهم الأصمعي اسم (عبيد الشعر) .

بل إن «مرجليوث» يستمر في باطله فيدعي أن مهنة الرواية لم تنش بعد الإسلام، مستندا إلى فهمه الخاطيء بأن الإسلام ازدرى الشعر والشعراء، وحض المسلمين على نفخ أيديهم منه^(٢٩) وليس في كلام المفسرين العرب الذين هم أقدر من «مرجليوث» فهما وتذوقا للغتهم وأسلوب كتابهم المقدس ما يدل على هذا المعنى من قريب أو بعيد . فالقرآن في نفيه أن تكون آياته شعرا صادق من الناحية الفنية كل الصدق، ولكنه لا يفيض من قيمة الشعر بوصفه فنا في ذاته، حتى في سورة الشعراء التي يتوهم «مرجليوث» أنها طعن صريح في الشعر والشعراء .

ومن الملاحظ أن الآيات التي تعرضت لذكر الشعر كلها مكية، وكذا مدافع إليها الرد على مشركي قريش الذين افتروا على الرسول ورسالته، إلا آيات سورة الشعراء فهي مدنية، على الرغم من أن بقية آيات السورة نزلت في مكة، وهذا معناه أن تلك الآيات تغاير في مراميها الآيات السابقة، إنها تنص شعراء الكفار الذين أخذوا يناصبون الإسلام والرسول العداء، ولكن بصفة التعميم لا التخصيص، فالآية تقول (والشعراء يتبعهم الغاوير)، ولكن إذا كان لفظ الشعراء عاما فأنما تقصد الآية الشعراء الذين لا يلتزمون القواعد الأخلاقية التي رسمها الإسلام، ولهذا فسر الزمخشري الآية قائلا «لا يتبعهم على باطلهم وكذبهم وفضول قولهم، وما هم عليه من الهجاء، وتمريق الأعراض، والقذح في الأنساب، والنسيب بالخرم^(٣٠)، والفرزل، والابتهاز^(٣١)، ومدح من لا يستحق المدح، ولا يستحسن ذلك منهم، ولا يطرِب على قولهم إلا الغاوير، والسفهاء، والشطارة^(٣٢)»

وإذا كان «الزمخشري» قد فسر في دقة تعارض بعض الشعر الجاهلي مع القواعد الأخلاقية التي رسمها القرآن، فقد تردد في تفسير قوله تعالى (يتبعهم الغاوير) فذكر أن الغاوير قد يكونون الرواة (الذين ينكرو وجودهم «مرجليوث»)، أو الشياطين، أو شعراء قريش الذين قالوا نحن نقول مثل محمد، وكانوا يهجو به ويجمع إليهم الأعراب من

قومهم يستمعون أشعارهم وأهاجيهم. ونحن لاتعتقد أن الآية الكريمة قد استهدفت بكلمة (الغاوين) طائفة من التي ذكرها «الزمخشري»، ولعل الأقرب إلى التصور أن يكون هؤلاء الغواة هم الأعراب الذين يجتمعون إلى شعراء قريش المشركين. يستمعون لشعارهم وأهاجيهم في الرسول ورسالته^(٨٨).

وكل ما أسسه «مرجليوث» على فهمه الخاطئ الذي وصفته فيما سلف من قول يدخل في باب الوهم والخطأ، حتى قوله بأن شعر الوقائع والحروب التي دارت بين القبائل لم يحض الإسلام على روايته حتى لاتنكر الحفائظ ومن أجل هذا نسي تلاماء^(٨٩) ليس صحيحا في نتيجته وإن صحت مقدمته، إذ كان من العسير على العرب - حتى على الذين أسلموا - أن يغفلوا شعرهم القديم، ولو كان فيه تعارض مع القيم الإسلامية. وفي ذلك يقول «شكيب أرسلان»: ليس من الضروري لإعلاء كلمة الإسلام أن يلتزم المسلمون نغية كل اثر للجاهلية، أبطلس الإسلام شعرا يستدل به على مقدار فضله^(٩٠).

ويقول في موضع آخر: إن الحكم العربي لايعرف طريقة كم الأفواه وتقيد الأتلام^(٩١) ويقول في موضع ثالث: فليقل لنا «مرجليوث» أو «طه حسين» أو أحد من يقولون هذه المقالة السخيفة - متى وأين صدر ذلك المرسوم الإمامي بأن يطوى شعر الجاهلية^(٩٢) ومثلما أنكر «مرجليوث» رواية الشعر الجاهلي شفاها بتشكيكه في وجود مدونات تتضمن أي قدر من الشعر الجاهلي ويرى «أن وجود الرواة، وظنه أن الإسلام منع رواية الشعر، نراه ينكرو وجود أدب جاهلي قديم بلغة القرآن، مكتوب بالقلم الحميمي، أو بأي قلم آخر، يتعارض تعارضا صارخا مع أقوال القرآن وتقريراته بحيث لايمكن الإقرار بهذا الوجود»^(٩٣)، والشواهد على وجود قدامى من الشعر الجاهلي كثيرة^(٩٤)، والنقوش التي اكتشفت في الجزيرة العربية تثبت وجود اللغة الفصيحة والقلم العربي منذ أوائل القرن الرابع الميلادي، بل ربما قبله، ويقول في ذلك أحد الباحثين العرب «فإذا كانت هذه النقوش بكلماتها الفصيحة وخطها العربي قد اكتشفت في منطقة كانت مسرحا لأثار ورواسب من الثمودية، والآرامية، والنبطية، لغة وخطا، فكيف تكون هذه النقوش التي قد تكتشف في الحجاز ونجد؟ وإذا كانت اللغة الفصيحة والقلم العربي قد نقشا في تلك المنطقة منذ أوائل القرن الرابع الميلادي، بل ربما قبله، فإلى أي عهد ترجع بنا نقوش الحجاز ولجد»^(٩٥).

أما أن تدوين بعض الشعر الجاهلي يتعارض مع القرآن، فأمر عجيب من «مرجليوث» أن يذكره مستدلا بقوله تعالى: (أم لكم كتاب فيه تدرسون)^(٩٦)، وهو يستنتج من الآية: «أنه ليس لدى الوثنيين كتب»^(٩٧). وعديم وجود كتاب سماوي مكتوب بين أيدي العرب لايعني عدم معرفتهم الكتابة، ولأنهم لم يدونوا أشعارهم وعهودهم. فمن السداجة العلمية الربط بين الأمرين وفي ذلك يقول المستشرق «بروينلش» في رده على

«مرجليوث»: «إن المقصود ليس امتلاك أي نوع من الكتب، وإنما كتب يتفق مضمونها مع القرآن، أو على الأقل، يمكن مقارنتها به»^(١٧).

ومن السذاجة العلمية أيضا ما اثاره «مرجليوث» من اعتراض حول كيفية كتابة الشعر العربي بحروف حميرية، وهو يقول في ذلك: «إن من مبادئ الكتابة العربية الجنوبية تمييز نهاية الكلمة بخط عمودي، وهذا لا يبدو أنيقا في الشعر، حيث يشيع وضع البيت في شطرين. ثم إن الكتابة العربية العادية تلوح ملائمة للشعر العربي على أساس أن الخطاط يسهل عليه أن يمد أو يقصر الكلمات بحيث يبدو التركيب كله متناسبا، لكن هذه العملية يصعب إنجازها بالكتابة العربية الجنوبية»^(١٨).

وعجيب أن يبني عالم رأيه الشاك في وجود أي نوع من كتابة الشعر في عصر من العصور على أساس (أناقة الخط)، ثم يشكك «مرجليوث» في أمر عدم وجود كتاب أو نذير لدى العرب قبل الإسلام قائلا إن صاحب الأغاني - وهو مسلم - يروي قصيدة صحيحة نظمها «ورقة بن نوفل»، وفيها يعلن أنه نذير، ويأمر الناس ألا يعبدوا إلا خالقهم^(١٩) والقصيدة التي يشير إليها «مرجليوث»، أوردها «أبو الفرج الأصفهاني»^(٢٠) وهي قول الشاعر:

لقد نصحت لأقوام وقلت لهم	أنا النذير فلا يفرركم أحد
لا تعبدن إلا غير خالقكم	فإن دعوكم فقولوا بيذا حد
سبحان ذي العرش سبحانه نعوذ به	وقبل قد سبح الجود والجمد
مُسخر كل ماتحت السماء له	لا ينبغي أن ينأوى ملأه أحد
لا شيء مما ترى تبقى بشاشته	يبقى الإله ويؤدى المال والولد
لم تغن عن هرمز يوما خزانته	والخلد قد حاولت عاد فما خلدا
ولاسليمان إذ دان الشعوب له	والجن والإنس تجري بينها البرد

وقد أشار الدكتور «يحيى الجبوري» في ترجمته بحث «مرجليوث» إلى أن المؤلف يخلط عن قصد بين المبشرين بظهور نبي المتوقعين لذلك، وبين النبي المرسل. وقد كان جمهور من الجاهليين موحديين على دين إبراهيم عرفوا بالأحناف. منهم «ورقة بن نوفل»، و«زيد بن عمرو بن نفيل»، و«أمية بن أبي الصلت»، وغيرهم^(٢١) ولكن الذي ينبغي أن نذكره في هذا الصدد أن «أبا الفرج» يروي هذه الأبيات في حديث طعنة، وقد جاء فيه: كان بلال لجارية من بني جمح بن عمرو، وكانوا يعذبونه برمضاء مكة، يلصقون ظهره بالرمضاء ليشارك بالله، فيقول: أحد أحد، فيمر عليه ورقة بن نوفل، وهو على ذلك يقول: أحد أحد، فيقول ورقة بن نوفل: أحد أحد والله يا بلال، والله لأن قتلتموه لاتخذنه حنانا^(٢٢)، كأنه يقول لامتسحن به، ثم أورد الأبيات بعد ذلك^(٢٣) وصعب هذا الحديث - كما جاء في تعليقات محقق الأغاني، وهي صحيحة - أن

مورقة، مات قبل مبعث النبي صلى الله عليه وسلم، وبلال ما عذب إلا بعد أن أسلم. كما أن الحديث ضعيف الإسناد لأنه مرسل، وعروة تابعي لم يدرك عصر النبوة .

ولسنا في حاجة بعد ذلك لتأكيد سقوط رواية هذه الآيات وتلقيها وهذا أمر بين في لغتها وصياغتها. وينطبق ذلك على هذه القصيدة المنسوبة إلى شاعر لم نسمع به في أي مصدر عربي بين أيدينا يسمى «قدام»^(٣٧) ابن قادم، ويدعى «مرجليوث» أنه في هذه القصيدة «يسبق نذر القرآن في كثير من التفاصيل، وأنه دعا قومه إلى الدين بالمعنى الإسلامي»^(٣٨) ولم يشير «مرجليوث» إلى أي مصدر توجد فيه هذه القصيدة التي نشرها المستشرق «جرقيني»^(٣٩) لنعرف قيمته، والظروف التاريخية المحيطة بالقصيدة، وسلسلة روايتها. وأغلب الظن أن هذه القصيدة التي لم نهتد إلى قائلها . ولا إلى أبياتها في أي مصدر أدبي أو تاريخي بين أيدينا، هي من تلميحات المستشرقين، خاصة أنهم يجعلون تاريخ قائلها مبكرا جدا (٤٠٠ - ٤٨٠ م) أي مابين اثنتين وعشرين ومائتي سنة إلى اثنتين وأربعين ومائة سنة قبل الهجرة، فيكون بذلك أقدم من امرئ القيس وطبقته، وهو أمر بعيد عن التصديق بكل المقاييس العلمية، إذ كيف غاب علمه عن علماء العربية من أمثال الأصمعي والمفضل الضبي وابن سلام وابن قتيبة والجاحظ وأضرابهم : ثم ظهر فجأة للمستشرق «جرقيني» .

ويمزج « مرجليوث » في بحثه بين شكه في الشعر الجاهلي وتعبسه ضد الإسلام في أكثر من موطن ، فهو يقول : « إن الأساليب العربية سواء منها النثر المسجوع أم الشعر ذات شبه بأسلوب القرآن . وفي القرآن أجزاء لا يشك في كونها نثرا مسجوعا إلا المتعصبون جدا من أهل السنة ، وفي القرآن أمثلة على كثير من بحور الشعر »^(٤٠) .

ومحاولات المستشرقين إثبات وجود شعر في القرآن قديمة متكررة، فقد فعل ذلك «رايت Wright» في كتابه (النحو العربي)، وذكر «بروكلن»، أن محاولات «جريمه Grimme» في ذلك لم تكن مثمرة، كما أن نظرية «مولر Muller» التي أيدها «جليو Geyer» وهي أن قالب القرآن من القوالب الشعرية قد رفضها «تلدك»^(٤١) كذلك يقول «بروينلش» إن الآيات التي يمكن أن تقرأ على أنها تجري على وزن هذا البحر الشعري أو ذاك هي قطعا غير مقصودة أن تكون منظومة^(٤٢) وإذا كان بعض الباحثين المسلمين كانت لهم محاولات في اكتشاف بعض الآيات الموزونة^(٤٣)، فإن هدفهم يختلف كل الاختلاف عما رمى إليه المستشرقون . فللباحثون العرب كان مهم أن يرصدوا كل الظواهر الفنية الموجودة في القرآن، في محاولة لاستكشاف عناصر إعجازه، أما المستشرقون فقد أرادوا أن يستغلوا هذه الظاهرة في تأييد فكرتهم في أن القرآن ليس وحيا من عند الله . وهذا غاية حبيثة يرمي إليها «مرجليوث» وأخطر من ذلك أنه يدعي أن الإعجاز القرآني يمكن أن يفهم على أساس «أن القرآن أول عمل في اللغة العربية

يكشف عن فن أدبي أما إن كان السامعون قد تعودوا من قبل على النثر المسجوع والشعر اللذين هما من النوع المنق كالاعمال الأدبية الجاهلية المكتوبة بهذه الأساليب فيصعب عندئذ إثبات صحة دعوى الإعجاز القرآني^(٨٦) أرايت كيف يستقل «مرجليوث» فكرة الشك في الشعر الجاهلي المبني على سوء المنهج العلمي، وعدم الفهم الصحيح، لشفاء داء تعصبه ضد الإسلام، فربط في خبث شديد بين الأمرين، ويصل بنتائجه إلى أن الإعجاز القرآني لا يفهم إلا على أنه أول صورة بيانية عرفها العرب، وأنهم لم يكونوا ذوي بيان قبل ذلك، وأن تردد الأسلوب القرآني بين النثر المسجوع والشعر (كذا) أمر منطقي يدعو إلى وجود الشعر بعد ذلك «فعملية الانتقال من أسلوب القرآن إلى الأساليب المنتظمة تبدو متفقة في قياس النظر»^(٨٧) ولاريد أن أتوقف عند بعض العبارات المسمومة البعيدة عن المنهجية العلمية التي وردت في هذا الجزء من بحث «مرجليوث» مثل «وإن المسلمين أنفسهم يشكون في صحة القرآن»^(٨٨)، فمثل هذه العبارات المرسلة التي لا دليل عليها، والتي يعني بها الباحث فئات منحرفة خارجة عن الإسلام، لاتعني المسلمين في كثير أو قليل، فما أسهل أن تثار الشبهات بلا دليل، وأن يلقي الكلام جزافا دون سند، ويصل «مرجليوث» بعد ذلك كله إلى الحديث عن الرواة، وما أصدق مايقوله «أوجست اشبرنجر» في مقال له عن الرواية والرواة عند العرب : «إن علم الرواية الشفوية خاصة اختص بها الإسلام، بيد أن قلة من المستشرقين قدروها حق قدرها، وفهموها كما ينبغي»^(٨٩)، وليس «مرجليوث» من هذه القلة، فقد تناول رواية القرنين الثاني والثالث الهجريين، فهاجم حمادا الراوية (٩٥ - ١٥٥) بحشد كل ماوجده في المصادر القديمة من أخبار تشكك فيه، ليحكي ذلك إلى إسقاط أربع رواياته، بما في ذلك المعلقات^(٩٠)

وما يذكر من طعن في حماد في مصادرنا العربية ينبغي أن يؤخذ بحذر شديد، فأخباره تدل على أنه كانت لديه كتب فيها أخبار الجاهلية وأنسابها وأشعارها، بعضها كتبه علماء قبله، وبعضها الآخر ما دونه^(٩١) أما ما تذكره الأخبار من أن حمادا هو الذي جمع السبع الطوال، فلا يقوم دليلا على أنها لم تكن موجودة قبله، ولايصح في الأذهان أن يطعن الأقدمون في حماد، ثم يقبلون روايته وحده للمعلقات، بل لابد أن تكون معروفة لديهم من غير طريق حماد، إما في المدونات، أو المرويات، وقد فند أحد الباحثين المحدثين كل الروايات التي طعن على حماد، منسوبة إلى «المفضل الضبي»، أو «الأصمعي»، أو «أبي عمرو بن العلاء»، أو «أبن سلام»، أو «خلف الأحمر»، وقد انتهى إلى القول: فنحن إذن - بعد ماعرضنا هذه الأخبار، وبينا ما فيها من زيف - نميل إلى أن نعد أكثر ما اتهم به حماد موضوعا دعت إلى وضعه عوامل عدة: منها هذه العصبية التي كانت متاجرة بين البصرة والكوفة، ومنها تلك المنافسات والخصومات الشخصية، كالتتي كانت بين المفضل وحماد، ومنها العصبية السياسية: فقد كان حماد أموي الهوي والنزعة، وكانت

دولة بني أمية قد ولت، وأقبلت دولة جديدة تناصبها العداء، وتريد أن تحو محاسنها وآثارها، وتحط من قيمة من اشتهر فيها، أو نال لديها حظوة. ومنها: أن حمادا كن - باعتراف الرواة - كثير الرواية، واسع الحفظ فكان يروي ما لا يعرفه غيره، ويحفظ ما لا يحفظون، فاتهموه بالتزويد والوضع،^(٨٦).

ولم يعن «مرجليوث» نفسه بتقصي الأخبار التي تطعن على حماد، وهذا أمر يفرضه عليه المنهج العلمي الصحيح، ولكنه لضرب عن ذلك، بغية تأييد فكرة الشك في الشعر الجاهلي، ومحاولة إسقاطه لحاجة في نفس يعقوب .

وكذلك فعل «بخلف الأحمر»، فهو يقول عنه إنه «سبى السمعة»^(٨٧)، وقد نقصى الدكتور «ناصر الدين الأسد» الأخبار التي تنهم بالوضع والنحل، والأخرى التي توثقه وتعده، وانتهى إلى توثيقه، وإلى إثبات العصبية وراء التوهين من رواياته^(٨٨).

ويقول «بروينلنفس» في رده على مرجليوث بالنسبة لموقفه من الرواة «ينبغي علينا ألا نستسلم للشك المفرط فيما يتعلق بالمادة الشعرية التي رواها اللغويون، ولا للإفراط في الثقة العمياء فيما يتعلق بقدحهم بعضهم في بعض»^(٨٩).

وتوالى هجوم «مرجليوث» على رواة الشعر الجاهلي، سواء أكانوا من الكوفة أم من البصرة، فقد أضعف روايات «جناد بن واصل» الذي طالما اقتصرت اسمه بجماد. وقد جاء في (معجم الأدباء) لياقوت خبر عن «الثوري» يقول فيه: «أكل أهل الكوفة على حماد وجناد، ففسدت رواياتهم من رجلين كانا يرويان لا يدریان، كثرت رواياتهما، وقل علمهما»^(٩٠) ولعل جنادا استهدف لحملة تشكيك تدفعها العصبية، كما استهدف حماد نفسه، وكانا - بشهادة هذا الخبر نفسه الذي ساقه ياقوت - كثيري الرواية وإذا كان «مرجليوث» قد وجد فرصة سانحة للتشكيك في روايات «حماد»، و«جناد»، ومخلف الأحمر، بسبب ما وجد من تهم كثيرة موجهة إليهم، فإنه لم يعد الوسيلة للتهجم على رواة آخرين، علماء بالشعر، أقرب لهم المصادر العربية المختلفة بالثقة، ولكن «مرجليوث» لم يعدم خبرا مما أو هناك، يشك في روايات هؤلاء الأعلام من أمثال «أبي عمرو بن العلاء»، و«الأصمعي»، و«كيسان»، و«أبي عمرو الشيباني»^(٩١) ومثل هذه الأخبار المفردة كان ينبغي أن توضع موضع التحيص والتقصي، لإدراك ما فيها من عصبية تدفع إلى الطعن، فدأبن الأعرابي، وهو كوفي يتنقص «الأصمعي»، وهو بصري بل وجد لحد الباحثين خصومة شخصية بين الرجلين تدفع «ابن الأعرابي» إلى هذا التهجم على «الأصمعي»^(٩٢).

وقد دفع «أبو الطيب اللغوي» عن معظم هؤلاء الأعلام تهمة الوضع، وقال عن «أبي زيد»، و«الأصمعي»، و«أبي عبيدة»: «كلهم كان يطعن على صاحبيه بأنه قليل الرواية، ولا يذكره بالتزويد»^(٩٣) ويرجع ذلك إلى منافسة شخصية بينهم

كذلك يقول «أبو الطيب» عن «كيسان» نقلا عن «الأصمعي» : «كيسان» ثقة ليس بمتردد، وقد أخذ عن «الخليل»^(١٤١)

وقد عقد «ابن جني» في «الخصائص» بابا «في صدق النقلة وثقة الرواة والحمل» وذكر فيه من أخلاق الرواة العلماء من أمثال «أبي عمرو بن العلاء»، و«الأصمعي»، و«أبي زيد»، و«أبي عبيدة»، و«أبي حاتم» ما يوثقهم ويدفع عنهم ما اتهموا به. ثم يذكر العصبية التي كانت موجودة بين البصرة والكوفة، وكانت وراء تبادل التهم، فذكر أنها علامة على تحزبي الدقة، والتشدد في الرواية^(١٤٢).

واستمر موقف «مرجليوث» من بقية الرواة في القرن الثاني، موقف التشكيك والتوهين، فذكر أن أبا عمرو الشيباني لم يسلم من الوضع^(١٤٣)، مع أنه عند جميع العلماء من البصريين والكوفيين ثقة ثبت، لا نجد أي طعن عليه في روايته والشبهة التي يثيرها «مرجليوث» تستند إلى أبيات قالها «قيس بن الحدادية» في القتال الذي كان بين «قيس عيلان» و«خزاعة» حول مكة، وقد رواها «أبو الفرج الأصفهاني» نقلا عن «أبي عمرو الشيباني»، وعلق عليها بقوله: «هذه القصيدة مصنوعة، والشعرين التوليد»^(١٤٤) وإذا كنا نصدق قول «أبي الفرج» بأنه نقل أخبار «قيس بن الحدادية» (من كتاب «أبي عمرو الشيباني»)^(١٤٥)، فإننا ينبغي - اتباعا للمنهج العلمي - أن ندقق في طريقة رواية الأخبار والأشعار. وقد لاحظت أن أبا الفرج في إيراده للآبيات التي يشك فيها، والأحداث المصاحبة لها (قال : وقال «أبو عمرو» : وزعموا ...) ^(١٤٦)، ولكن «مرجليوث» أغفل ذلك متعمدا، كذلك سارع بتأييد رأي «أبي الفرج الأصفهاني» في الحكم على «بيات بأنها مصنوعة» وهو رأي مفرد لا دليل عليه، ولم يقل به علماء الشعر السابغون على «أبي الفرج»، وهذه كلها أمور ينبغي أن تكون محل نظر قبل إصدار حكم بتوهين رواية «أبي عمرو الشيباني».

فلذا وصل «مرجليوث» إلى رواية القرن الثالث الهجري: تناول «المبرد» العالم ثبت الثقة بما يوهن روايته^(١٤٧) ولورجع إلى المصادر الصحيحة لوجد ما يصحح له فهمه. فقد روى «ياقوت» أن «ابن الأنباري» أراد أن يضع من «المبرد» ويرفع من صاحبه «أبي العباس أحمد بن يحيى ثعلب» جاريا على عادته في العصبية للكوفيين على البصريين^(١٤٨).

ويثير «مرجليوث» الشك بعد ذلك في المجموعات الشعرية التي بين أيدينا، وخاصة شعر الهذليين، ويقدم - دليلا على ذلك - زيارة «أحمد بن فارس» النحوي لمنازل القبيلة، وأنه لم يجد أحدا منهم يعرف اسم واحد من شعرائهم^(١٤٩)

وصحة الرواية كما حكاهما «ياقوت» في معجمه^(١٥٠) : وجدت «ابن فارس» سمعت

أبي يقول حججت فلقيت بمكة ناسا من «هذيل»، فجارتهم ذكر شعرائهم، فما عرفوا أحدا منهم، ولكنني رأيت أمثال الجماعة رجلا فصيحاً، وأنشدني .

إذا لم تحظ في أرض فدعها وحث اليعملات علي وجاها
ولا يفررك حظ أخيك فيها إذا صفرت يمينك عن جداها
ونفسك فزبها إن خفت ضيما وغل الدار يحزن من بكاهها
فإنك واجد أرضا بأرض ولمست بواجد نفسا سواها

فانظر إلى هذا التخليط الذي وقع فيه «مرجليوث». فالزائر ليس «أحمد بن فارس» - كما ادعى - بل والده، وهو لم يذهب إلى القبيلة في مشارفها، بل قابل جماعة منها في الحج. ثم كيف يطلب «مرجليوث» أن يكون كل الهذليين رواة لأشعار أسلافهم؟ وأن يكون هذا العدد القليل من حجاجهم رواة للشعر فصحاء، فإن لم يكونوا كذلك وصمنا مجموع أشعار الهذليين بالكذب والتلفيق

وما أصدق ما كتبه «بروينتنس» في الرد على «مرجليوث» بالنسبة للرواة إذ قال :
«إن هذه الدلائل التي ساقها تبين عدم كفاية منهج الرواة العلمي ومعلوماتهم، لا عدم صدقهم»^(١١) ولكن «مرجليوث» نفسه لا يلتزم المنهج العلمي حتى يطبقه على ما بين أيديه من أخبار عن رواة العرب، وشرط المنهج العلمي الحياد والموضوعية، وهما أمران يغفلهما «مرجليوث» متعمدا

ثم يعرج «مرجليوث» على مجنون ليل وأخباره وأشعاره ليثير حولها الشكوك، مستندا إلى إحدى روايات (الأغاني)^(١٢)، وهذه الرواية لا يستطيع العالم المحقق أن يستخلص منها نتيجة مؤكدة، فهي تقول على لسان راويها «سالت بني عامر بطننا بطننا، عن مجنون بني عامر، فما وجدت أحدا يعرفه»^(١٣)

وقد يكون في الإقرار بوجوده نوع من الحرج، فلماذا كان الإنكار. وحينئذ لا يصح الجرم بعدم وجود هذه الشخصية وعلى أية حال «فأبو الفرج الأصفهاني» وغيره من العلماء موقنون بوجود زيادات كثيرة في أخبار المجنون وأشعاره، ولكن ليس من حق «مرجليوث» أن يستند إلى ذلك للتدليل على الشك في الشعر الجاهلي، وإن انتمى المجنون إلى العصر الأموي، ففي كل أمة، وفي كل عصر تتضخم أقاصيص الأبطال والعشاق في المرويات الشعبية، وكأن هذا شأن قصة (روميوجولييت) في الأدب الإنجليزي على سبيل المثال

ويصدق قول «تيودور نيلدكه» في هذا الصدد «وطالما بقيت القصائد حية في أفواه الشعب، فإنها كانت معرضة لكل مصائر الأدب الشعبي»^(١٤)

ويستند مرجليوث، إلى بعض الروايات البينة التافيق فيما تتضمنه من اشعار، وقد سبقه العلماء العرب الاقدمون إلى تحقيق هذه الروايات وإثبات شكهم فيها، ثم نفهم لها، كذلك الاشعار التي ساقها ومحمد بن إسحق، في السيرة، ونسبها لعرب باندن، وقد أثبت ابن سلام كتبها وتلفيقها بأدلة علمية قاطعة، يقول: «وكان ممن أفسد الشعر وهجنه وحمل كل غشاء منه: محمد بن إسحق بن يسار، مولى آل مخرمة بن عبد المطلب بن عبد مناف، وكان من علماء الناس بالسيرة. قال «الزهري»: لا يزال في الناس علم ما بقي مولى آل مخرمة، وكان أكثر علمه بالمغازي والسيرة وغير ذلك، فقبل الناس عنه الاشعار، وكان يعتذر منها ويقول: لا علم لي بالشعر، أتينا به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذرا، فكتب في السيرة اشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرا قط، واشعار النساء فضلا عن الرجال، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود، فكتب لهم اشعارا كثيرة، وليس بشعر، إنما هو كلام مؤلف معقود بقواف. أفلا يرجع إلى نفسه فيقول: من حمل هذا الشعر؟ ومن أداه منذ آلاف من السنين، والله تبارك وتعالى يقول: (فقطع دابر القوم الذين ظلموا) ^(١١٨) أي لا بقية لهم، وقال أيضا: (وإنك أمك عاداً الأولى. وثمود فما أبقي) ^(١١٩) وقال في عاد: (فهل ترى لهم من باقية) ^(١٢٠)، وقال: (وقرونا بين ذلك كثيرا) ^(١٢١)، وقال (الم يأتيكم نبي الذين من قبلكم قوم نوح وعاد وثمود والذين من بعدهم لا يعلمهم إلا الله) ^(١٢٢)، هل نجد عند «مرجليوث» وأمثلة من المنتسقين مثل هذا المنهج العلمي الدقيق في نقد الرواية والتثبت من صحة الشعر

أما ما ذكره عن «نصيب» بأنه بدأ حياته بنظم اشعار كان يعزوها لشعراء قدماء من قبيلتي بني ضمرة بن بكر، ومخزاعة، فينبغي ألا يؤخذ بهذا التضخيم الذي ساقه به مرجليوث، ولا ترتب عليه نتائج تصل إلى حد إسقاط الشعر الجاهلي، فنصيب - كما جاء في رواية (الآغانى) - أراد أن يعرف مستوى شعره، وهو يقول في ذلك: «قلت الشعر وأنا شاب، فأعجبني قولي، فجعلت أتى مشيخة من بني ضمرة بن بكر بن عبد مناة، وهم موالى النصيب، ومشيخة من «مخزاعة» فأنشدتهم القصيدة من شعري، ثم أنسبها إلى بعض شعرائهم الماضين، فيقولون: أحسن والله، هكذا يكون الكلام، وهكذا يكون الشعر، فلما سمعت ذلك منهم علمت أنني محسن» ^(١٢٣).

ومثل هذه الحادثة يمكن أن تقع في أي ألب وفي أي عصر، ولا تشكل خطرا ما، فليس من المعقول أن يتنازل «نصيب» عن هذه الاشعار - برغم قلتها - التي نسبها إلى القدماء، في محاولة لعرقه مستواه الشعري، ولابد أنه صحح نسبتها إلى نفسه بعد أن اشتهر امره

ومما يجاني المنهج العلمي أن يدعي «مرجليوث» أن الخلفاء قد «شجعوا المفتحلين» ^(١٢٤)، وينقل في ذلك روايات مفردة تتصل بمجالس سمر الخلفاء، ورعنتهم في

سماع الشعر القديم، ولكنها إذا عورضت بالوقائع التاريخية والتمحيص العلمي، تهاوت دون أي سند أو دليل .

وَيَدْخُلُ فِي ذَلِكَ مَا ادَّعَاهُ مِنْ أَنَّ «الْمَوْفِقَ» أَخَا الْخَلِيفَةِ «الْمُعْتَمِدَ» دَرَبَ إِلَى وَزِيرِهِ أَنْ يَزِيدَهُ بِقَصَائِدَ مِنْ نَظْمِ الْيَهُودِ، فَلَجَأَ الْوَزِيرُ إِلَى «الْمَبْرَدِ» الَّذِي أَقْرَبَانَهُ لَا يَعْرِفُ قَصِيدَةَ لِوَاحِدٍ مِنْهُمْ، وَنَجَحَ فِي ذَلِكَ مُنَافَسُهُ «ثَعْلَبَ» فَلَبَّى طَلِبَ الْوَزِيرِ، وَكَانَ مِنْ حَسَنِ حِفْظِهِ أَنَّهُ كَانَ يَجْمَعُ أَشْعَارَ الْيَهُودِ مِنْذُ خَمْسِينَ سَنَةً»^(١١٦) .

وَلَمْ يَشِرْ «مَرْجَلِيوُثُ» إِلَى الْمَصْدَرِ الَّذِي اسْتَقَى مِنْهُ هَذِهِ الرِّوَايَةُ الَّتِي لَا أَجِدُهَا فِي أَيِّ مَصْدَرٍ، بَلْ لَمْ أَعْثُرْ عَلَيْهَا فِي أَخْبَارِ «الْمَبْرَدِ»، أَوْ «ثَعْلَبَ». وَقَدْ ذَكَرَ «الْأَمْدِيُّ» فِي (الْمُؤْتَلَفِ وَالْمُخْتَلَفِ) مِنْ دَوَاوِينِ الْقَبَائِلِ الَّتِي أَوْرَدَهَا، كِتَابَ «بَنِي قَرِيظَةَ» وَلَكِنَّهُ لَمْ يَنْسِبْ جَمْعَهُ إِلَى أَحَدٍ^(١١٧) وَكَثِيرًا مَا يَلْجَأُ «مَرْجَلِيوُثُ» فِي مِثْلِ هَذِهِ الْأَخْبَارِ الضَّعِيفَةِ أَوْ الْمُدْسُوسَةِ إِلَى التَّعْمِيَةِ وَإِخْفَاءِ الْمَصْدَرِ، مُتَجَاوِزًا بِذَلِكَ أَصُولَ الْمَنْهَجِ الْعِلْمِيِّ .

وَيُضْرِبُ «مَرْجَلِيوُثُ» مِثْلًا عَلَى فُسَادِ ذِمَّةِ الرِّوَاةِ فَيَسْتَنْدِ إِلَى خَيْرِ بِي (الْأَغَانِي) يُورِدُ سِتَّةَ أَبْيَاتٍ لِذِي الْأَصْبَعِ الْعَدَوَانِيِّ «الشَّاعِرِ الْجَاهِلِيِّ»، ثُمَّ إِلَى خَيْرِ آخِرِيوَرِدِ الشُّعْرِ نَفْسَهُ فِي اثْنَيْ عَشْرَ بَيْتًا، وَيَعْقِبُ عَلَى ذَلِكَ بِقَوْلِهِ : «وَبَعْدَ ذَلِكَ نَعْلَمُ أَنَّ ثَلَاثَةَ أَبْيَاتٍ مِنْهَا فَقَطْ هِيَ الصَّحِيحَةُ، مَعَ أَنَّ الْأَمْرَ يَنْتَهِي بِنَا إِلَى وَجُودِ سَبْعَةِ عَشْرَ بَيْتًا»^(١١٨)

وَالْحَدِيثُ عَنْ أَبْيَاتِ «ذِي الْأَصْبَعِ الْعَدَوَانِيِّ» بِهَذِهِ الصُّورَةِ يَشِيرُ الشُّكَّ وَالْبَلْبَلَةَ، وَيَتَّبِعُ «مَرْجَلِيوُثُ» فَرَسَةَ الطَّعْنِ فِي رِوَايَةِ الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ وَرِوَاةِ. وَلَكِنَّ الْحَقِيقَةَ الَّتِي يَنْبَغِي التَّنَبُّهُ لَهَا أَنَّ اخْتِلَافَ الْعُلَمَاءِ الْعَرَبِ حَوْلَ صِحَّةِ أَبْيَاتٍ، أَوْ نَسَبَتِهَا، أَوْ زِيَادَتِهَا، أَوْ نَقْصِهَا، أَمْرٌ طَبِيعِي لَا يَطْعُنُ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ، بَلْ هُوَ عَلَى النَّقِيضِ مِنْ ذَلِكَ يَزِيدُنَا ثِقَةً بِهِ لَتَحَرِّيِ الْعُلَمَاءِ الدَّقَّةِ فِي إثْبَاتِ وَجْهَاتِ نَظَرِهِمُ الَّتِي لَا يَلْزِمُهَا أَبَدًا أَنْ تَكُونَ مُتَّفَقَةً فِي كُلِّ الْأَحْوَالِ وَالرِّوَايَاتِ تَخْتَلِفُ بِحَسَبِ اخْتِلَافِ الْمَصَادِرِ الشُّفَوِيَّةِ أَوْ الْمَكْتُوبَةِ، وَكُلُّ رَاوِيٍّ حَبِ تَحْسِينِ رِوَايَتِهِ وَتَكْذِيبِ مَا عَادَاهَا، فَمَا نَجِدُهُ مِنْ تَصَوُّصٍ تَتَّهَمُ بِالنَّحْلِ أَوْ الْوَضْعِ قَدْ يَكُونُ مَرْدُهَا إِلَى مَا ذَكَرْتُهُ، وَيَنْبَغِي أَلَّا نَأْخُذَهَا عَلَى أَنَّهَا حَقَائِقُ ثَابِتَةٌ، كَمَا فَعَلَ «مَرْجَلِيوُثُ»، إِذْ وَجَدَ فِيهَا سِنْدًا لِلتَّشْكِيكِ فِي الشُّعْرِ الْجَاهِلِيِّ

وَحَقِيقَةُ مَا ذَكَرَهُ «أَبُو الْفَرَجِ الْأَصْفَهَانِيُّ» أَنَّهُ رَوَى سِتَّةَ أَبْيَاتٍ «لِذِي الْأَصْبَعِ»، كَانَتْ تَغْنَى^(١١٩)، وَشَيْءٌ طَبِيعِيٌّ أَنْ يَقْتَصِرَ الْغِنَاءُ عَلَى هَذِهِ الْأَبْيَاتِ، فَالْمَغْنُونُونَ عَادَةً يَلْجَأُونَ إِلَى الْاِخْتِيَارِ مِنَ الْقَصَائِدِ، دُونَ تَلْحِينِهَا وَغَنَائِهَا جَمْلَةً. ثُمَّ أَوْرَدَ «أَبُو الْفَرَجِ» فِي خَيْرِ آخِرِ اثْنَيْ عَشْرَ بَيْتًا، مِنْ بَيْنِهَا السِّتَّةَ الْأَبْيَاتِ الْأُولَى، وَلَمْ يَطْلُقْ عَلَيْهَا بِشَيْءٍ^(١٢٠)، وَبَعْدَ أَنْ مَضَى فِي ذِكْرِ أَخْبَارِ «ذِي الْأَصْبَعِ الْعَدَوَانِيِّ» نَقَلَ عَنْ «الْحَسَنِ بْنِ عَلِيٍّ الْعَنْزِيِّ» فِي خَيْرِ عَدَوَانَ السَّيِّدِيِّ رَوَاهُ عَنْ «أَبِي عَمْرٍو بْنِ الْعَلَاءِ» أَنَّهُ لَا يَصِحُّ مِنْ أَبْيَاتِ «ذِي الْأَصْبَعِ»

الضادية إلا الأبيات التي انشدتها، وإن سائرهما منحول^(١٢١) والأبيات التي انشدتها هي الستة الأولى، وقد رواها «الأصمعي» وانقص منها بيتاً^(١٢٢). ويرغم ذلك كله ينبغي ألا نضخم شكنا في الأبيات الأخرى التي قد يكون راويها استنقاهما من مصدر صحيح لم يتصل به «الأصمعي»، ولم يدركه «أبو الفرج» .



فرغ «مرجليوث» من تقديم عناصر الشك في الرواية والرواة، تقدم
خطوة أخرى للإجهاد على الشعر الجاهلي، فطرح فرضاً خاطئاً يقول فيه:
 موقف الإسلام إزاء الوثنية القديمة لم يكن متسامحاً، بل كان موقف العداوة
 الشديدة، فإذا كان الشعراء هم لسان حال الوثنية، فمن هم الأشخاص الذين حفظوا في
 ذاكرتهم تلك الأشعار التي تنتسب إلى شريعة قضى عليها الإسلام^(١٢٣) .

وحق وصدق أن يكون موقف الإسلام إزاء الوثنية عنيفاً متشدداً، ولكن ليس من
 الحق أو الصدق أن يكون الشعراء (لسان حال الوثنية).

«مرجليوث»، بهذه المقولة الخاطئة يريد أن يطبق فهمه الخاطئ لموقف الإسلام
 من الشعر الذي سلف به القول، فيقرن الشعر الجاهلي بالوثنية بصورة خاطئة، بهدف
 الوصول إلى رفض كامل للشعر الجاهلي على أساسين الأول : محو الإسلام له ضمن
 محوه الوثنية بكل صورها، وكان الشعر في ذلك كالأصنام . ويدخل في ذلك استبعاد أن
 يروى العرب الذين أسلموا هذا (الشعر الوثني) .

والثاني : تثبت فكرة وثنية هذا الشعر ورفضه إن لم يتضمنها ، وكأن الشعر
 الجاهلي - في رأي «مرجليوث» - ينبغي أن يكون تصويراً كاملاً للديانة الوثنية، فإن لم
 يكن كذلك - وهو بالطبع ليس كذلك - فهو منحول في رأيه، لأن الشعراء لم يكونوا لسان
 حال الوثنية، بل كانوا مسلمين في كل شيء - إلا كونهم لم يسموا مسلمين^(١٢٤) .

والرأي الأخير «مرجليوث» مزدوج الخبث، فهو إما أن يؤدي إلى إثبات أن
الشعر الجاهلي كله منحول، وأنه كتب بعد الإسلام، أو إثبات أن قدراً كبيراً من المعاني
الإسلامية كان معروفاً ومألوفاً لدى الجاهليين الوثنيين إذا صحت رواية هذا الشعر.
والنتيجتان خاطئتان بسبب خطأ المقدمات العلمية لهذا الباحث المتعصب ضد العروبة
والإسلام

ومن قبيل التعمية المغرضة مايفترضه «مرجليوث» من أن الشعر الجاهلي «قد طُمر
 في خلال السنوات التي كانت الحماية الإسلامية في أوجها»^(١٢٥)، مع علمه بأن ذلك الخبر
 العارض يخص مجموعة صغيرة من الشعر. كالـ «النعمان اللخمي» في الجاهلية قد أمر

بنسخها ودفنت في قصره بالحيرة، ثم استخرجت مصادفة في سنة ٦٥هـ فهذا الخبر - إن صح - لا يدل على إخفاء الشعر الجاهلي بسبب الحماية الإسلامية، كما يدعي «مرجليوث». فكلية «دفنت» لعل المقصود منها «حفظت في مكان أمين» ثم طمرت مع ما طمرت معالم القصر، حتى تم كشفها بالتنقيب في المكان. أما أن نفهم من لفظة (دفنت) حجب شيء ممنوع بأمر من الخليفة المسلم أو من ينوب عنه، فذلك فهم سقيم بعيد تلمعا عن الحقائق التي تبسطها لنا كتب التاريخ ومصادرنا الأدبية.

ومن قبيل تخبط «مرجليوث» في الافتراضات التي يريد أن يصل عن طريقها إلى نتيجة ثابتة في ذهنه، ادعاه أن العرب في جاهليتهم كانت لهم حياة دينية قوية، وأنهم «في نقوشهم صرحاء في هذا الموضوع، فمعظم النقوش تذكر واحدا أو أكثر من الآلهة، وأصورا مرتبطة بعباداتهم»^(١٣٦) وهذه للنقوش التي يذكرها «مرجليوث» ويومم بكثرتها، قليلة جدا، ومجرد ذكر الآله فيها لا يعني بأي حال من الأحوال وجود حياة دينية قوية، وإلا كان من باب أولى أن نعد وجود أسماء في الجاهلية منسوبة للآلهة كعبد العزى، وبعد مناة، وما إلى ذلك من قبيل الدلالة القوية على هذه الحياة الدينية التي يريد «مرجليوث» أن يثبت لها القوة في العصر الجاهلي. فذكر إله في نقش أو آخر لا يعبر إذن عن (جو الشرك)^(١٣٧) كما يدعي «مرجليوث» فلماذا نلزم الشعر الجاهلي أن يعبر عن (جو للشرك) ولا عذ منحو لا ؟!

وما أعجب استدلال «مرجليوث» بكتاب مفقود «للمرزياني» عن الشعراء الجاهليين ودياناتهم ونحلهم، على وجود حياة دينية قوية للوثنيين^(١٣٨) والكتاب الذي يشير إليه «مرجليوث» هو كتاب (المفيد) في أخبار الشعراء وأحوالهم في الجاهلية والإسلام، ودياناتهم ونحلهم فهو أولا لا يقتصر على الجاهليين، كما ادعى «مرجليوث» لقلية في نفسه، أضف إلى ذلك أن لدينا شيئا بفصول الكتاب، كان ينبغي أن يتوصل إلى معرفته «مرجليوث» من خلال المصادر المختلفة، اتباعا للمنهج العلمي، بدلا من الاقتصاد على الوصف المختصر الذي أورده (الفهرست)^(١٣٩) للكتاب، واعتمد عليه «مرجليوث»

والفصل الأول من الكتاب يشتمل على أخبار المقلين من شعراء الجاهلية والإسلام، وأخبار من غلبت عليه كنية منهم، أو شهريكية ابنه، أو عرف بأمه، أو نسب إلى جده، أو عزي إلى مواليه وما جانس هذه الأحوال أو دخل فيها. والفصل الثاني ذكر فيه ما روى من نعوت الشعراء وعيوبهم في أجسامهم وصورهم، كالسودان، والعور، والعميان، والبرصان، وسائر ما يؤثر في الجسد من شعر الرأس إلى القدمين عضوا عضوا

والفصل الثالث مذاهب الشعراء في دياناتهم كالشيعة، وأهل الكلام، والخوارج، والمتهمين، واليهود، والنصارى، ومن جرى مجراهم والفصل الأخير فيه من ترك قول الشعر في الجاهلية تحبيرا، وفي الإسلام ديناً، ومن ترك المديح ترفعا، والهجاء تكريما، والغزل تعففا، ومن أنفذ شعره في معنى واحد كالسيد بن محمد الحميري، والعباس بن الأحنف، ومن جرى مجراهم^(١٢١)

فانظر كيف استند «مرجليوث» على نص إذا استبان صحته العلمية، كان مخالفا تماما لما يدعيه، فحديث «المرزباني» عن الديانات والتحل لا يتصل بالجاهليين قط، وأغلب الظن أن «المرزباني» لم يجد ما يتحدث به في هذا الموضوع، ولكن حديثه ينصب على الشعراء في العصر الإسلامي ونظمهم المختلفة وعقائدهم

ويصططع «مرجليوث» بدعواه مأرقا يحاول الخروج منه، ويرى في دعوة مماثلة لوليس شيعو، بشيوع النصرانية بين شعراء الجاهلية بابا للنظر، وإن كان يتظاهر برفضها، على أسس وجود «مقر شديد في الإشارات إلى كتب النصارى المقدسة»^(١٢٢) في اشعار الجاهليين. ويدعي «مرجليوث» كذبا أن «أبا الفرج الأصفهاني» استنتج أن مشاعرا معيناً لابد أنه كان نصرانيا لأنه يقسم بالإنجيل والرهبان والأيمان، وهي أقسام نصرانية،^(١٢٣) وحقيقة ماجاء في «الأغاني» تخالف تماما ما ادعاه «مرجليوث»، فالشاعر المعين هو عبد الرحمن بن الحكم بن أبي العاص بن أمية، وهو شقيق الخليفة «مروان بن الحكم»، وقد كتب أبياتا حين ادعى معاوية زياداه، وقد جاء فيها قوله

خلفتُ بربرُ مكة والمصلح
ولانت زيادته في آل حرب
وبأساة ردة أحلفُ والفران
أحبُّ إلي من وسطى بناني^(١٢٤)

ولم يعلق «أبو الفرج» أي تعليق على الأبيات، إذ ليس فيها ما يدعو إلى التعليق، أو إشارة أية شبهة. فالمسلم يؤمن بما أنزل على النبي، ويحلف به دون أن يثار حوله أدنى شك في دينه، والأمر كله لا يعدو أن يكونَ وهما مقصودا من «مرجليوث»، خاصة أن الشاعر أقسم بالتوراة والقرآن، ولم يقسم بالإنجيل والرهبان والأيمان، كما ادعى «مرجليوث» كذما

وينبر «مرجليوث» شبهة التقارب بين الشعر الجاهلي والقرآن الكريم في الصياغة ليصل إلى النتيجة المبتغاة ذات الهدف المزدوج، وهي شبهة ساذجة، أبسط ما يقال فيها إن مشرعا بعيد عن فهم طبيعة القرآن، وكونه نزل بلسان عربي مبين. بل هو بعيد كذلك عن فهم طبيعة الديانة الوثنية، إذ يظن أن معتنقيها لا يعرفون (الله) و(نعمه) و(عفوه)، وهو يحشد أبياتا من الشعر الجاهلي تتضمن مثل هذه الألفاظ التي يظن أنها (إسلامية) وليست (عربية)، أي أن الإسلام استحدثها، ولم تكن موجودة في اللغة، أو على الأقل لم

تكن معروفة بهذا المدلول الجديد^(١٧٤)، وذلك كقول «عبيد بن الأبرص» .

خَلَقْتُ بِاللَّهِ إِنَّ اللَّهَ ذُو نَعَمٍ لِّمَن يَشَاءُ وَيُوعِظُ وَيُصْفَحُ^(١٧٥)

ويبدو أن مرجليوث، قد تأثر بما كتبه (سيرتشارلس ليال) Sir Charles Lyall، في مقدمته لديوان عبيد بن الأبرص، حيث قال : «وإما الأبيات الحكمية ذات الصيغة الإسلامية، فربما كانت من زيادة بعض المتأخرين»^(١٧٦) ولهذا نجد مرجليوث، يكثر من الاستشهاد بأبيات هذا الشاعر للدلالة على ما يريد أن يصل إليه، مثل قوله :

بَارَكَ فِي مَائِهَا إِلَهٌ فَمَا يَبْخُرُ مِنْهُ كَأَنَّهُ عَسَلُ^(١٧٧)

بدعوى أن نصية البركة لله معنى إسلامي^(١٧٨)

وقوله

فَإِنْ خَفْتُ لَجُوعِ الْبَطْنِ يَجْلِي لِقَاكَ إِلَهَ رَجُلِي بِالْمُعَاسِ^(١٧٩)

بدعوى أنه يتوجه إلى الله بالدعاء، وكأن الوثنيين ممنوع عليهم ذلك . وقوله :

مَنْ يَسْأَلُ النَّاسَ يَحْرُمُوهُ وَصَائِلُ اللَّهِ لَا يَخِيبُ^(١٨٠)

وذلك على أساس الدعوى السابقة نفسها . وقوله :

إِلَهُ يَعْلم مَا جَهِلْتَ بِعَقِبِهِمْ وَتَذَكَّرِي مَا قَاتَ رَأَى لَوَانِ^(١٨١)

وقد أورد مرجليوث، أبياتاً كثيرة لشعراء آخرين لإثبات مشابهة الشعر الجاهلي للأسلوب القرآني^(١٨٢)، كقول ذي الإصبع العذواني

إِنِّ الَّذِي يَقْبِضُ الدُّنْيَا وَيَبْسُطُهَا - إِنِّ كَانَ أَخْشَاكَ عَنِّي سَوْفَ يَفْتِنِينِي^(١٨٣)

واستخدام لفظي (القبض) و(البسط) في أي كلام عربي لا يدل على أخذ أو إتباع، أما نسبتها إلى الله، شأنه لإثبات القدرة المطلقة له، فلا تقتصر على التكبير الإسلامي وعده . ومن الشاعري أن فكرة الوثنيين عن الله لا تجرده من أي مظهر للقدرة .

ويبقى بعد ذلك اختلاف الصورة الفنية التي استخدمها الشاعر الجاهلي، وهي قبضي وبسط الدنيا، والصورة القرآنية التي تستعين بلفظي (القبض) و(البسط) في قوله تعالى (والله يقبض ويبسط)^(١٨٤) تعني أن الله وحده بيده قبض أرزاق العباد وبسطها دون غيره ممن ادعى أهل الشرك أنهم آلهة . وهذا خلاف جوهرى ينفي شبهة المماثلة والمضاهاة .

وسنجد كل ما حشده مرجليوث، من أبيات الشعر الجاهلي التي يشك في أنها

إسلامية، تشترك جميعا في ورود كلمة (الله) فيها، لو في إثبات قدرته التي هي فوق قدرة البشر، فهو القادر على المنوية، والقادر على جمع الشمل، كما في قول مقيس بن الحداينة، الذي استشهد به مرجليوث :

لأتمنأبني سلمى اليوم وانتظري أن يجمع الله شملا طالما افترقا^(١١٦)

وفي الاستشهاد بهذا البيت دليل آخر على فقدان الأمانة العلمية عند مرجليوث، وخروجه على الأصول المنهجية، فهو يستشهد بالبيت لمحاولة إثبات شكوكه في الشعر الجاهلي^(١١٧)، ويغض النظر عما نقله أبو الفرج الأصفهاني في التطبيق على الأبيات التي ورد فيها هذا البيت، إذ قال في رواية عن «أبي عمرو بن الصلاء»: وهذه الأبيات من رواية أصحابنا الكوفيين، وغيرهم يزعم أنها مصنوعة، صنعها محمد الرلوية، طخالد القسري في أيام ولايته، وأنشده إيلما فوصله، والتوليد فيها بين جداء^(١١٨)

فمرجليوث، هنا يضحى بنصر يؤيد شكوكه الأولى التي طرحها بالنسبة للرواية، في سبيل أن يؤيد شكوكا أخرى. وليست هذه هي الأمانة العلمية، ولا أصول المنهج العلمي. ومن شواهد مرجليوث، على ما يدعيه قول «الحارث بن حذرة» في معلقته :

فهداهم بالأسودين وأمر الله بلح يشقى به الأشقياء^(١١٩)

وفي رايه أن قول الحارث بن حذرة إن (أمر الله بلح) أي نافذ يبلغ حيث يشاء معنى إسلامي^(١٢٠)، وهو في ذلك لا يزال وأما كما سبق أن بينت. وكما هو مرجليوث، اسم الله في بيت جاهلي، كقول الشاعر (علم الله). أو (أمر الله). أولية عادية من هذا القبيل، ضمها إلى شواهده التي يريد أن يستدل بها على صنع هذا الشعر بعد الإسلام^(١٢١) فإذا وجد اسم (الرحمن) بدلا من (الله) في شعر جاهلي، ليقن أنه إسلامي^(١٢٢)، وذلك كما في قول مقيس بن الحداينة :

شكوتُ إلى الرحمن بُغْدَ مزارها وما حطّلتني ولتقطع رجائيا^(١٢٣)

ومثل هذه التشبهة أثيرت حين استخدم صويد بن أبي كاهل اليشكري، لفظ (الرحمن) بقوله في قصيدته اليتيمة

كتب للرحمن والحمد له سعة الأخلاق فينا والخلع^(١٢٤)

فكان بعض الباحثين أنه كتب جزءا من قصيدته - وفيها هذا البيت - بعد إسلامه. والحقيقة التي ينبغي التنبيه لها أن الجاهليين كانوا يعرضون (الله) أو (الملك) أو (الرحمن)، كما يعرفه أصحاب ديانات التوحيد، ولكنهم يختلفون عنهم في إدراك ماهيته ويقولون الإسلام «الطيري» في الرحمن : «أما الرحمن فهو فعلا من رحم، والرحيم فعيل منه، والعرب كثيرا ما تبنى الأسماء من فعل يفعل على فعالن، كقولهم من غضب غضبان.

ومن سكرسكران، ومن عطر عطران، فكذلك قولهم رحمن من رحم .. وقد زعم بعض أهل الفباء أن العرب كانت لاتعرف (الرحمن)، ولم يكن ذلك في لغتها، ولذلك قال المشركون للنبي صلى الله عليه وسلم (وما الرحمن أنسجد لما تأمرنا) ^(١٢٤) ، إنكاراً منهم لهذا الاسم ، كأنه محالاً عنده أن ينكر أهل الشرك ما كانوا عالمين بصحته ، أو لا وكأنه لم يقل من كتاب الله قول الله : (الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه) - يعني محمداً - (كما يعرفون أبناءهم) ^(١٢٥) ، وهم مع ذلك به مكثرون ، ولنبوته جاحدون ، فيعلم بذلك أنهم قد كانوا يدفعون حقيقة ما قد ثبت عندهم صحته ، واستحكمت لديهم معرفته . وقد أشهد لبعض الجاهلية الجاهلاء ^(١٢٦)

الأضربت تلك الفتاة هجينها الأفضب الرحمن ربي يمينها

وقال سلامة بن جندل السعدي

عجلتم علينا عجلتينا عليكم وما يشاء الرحمن يعقد ويطلق ^(١٢٧)

وليس هناك أبلغ في الرد على «مرجليوث» من قول الإمام «الطبري» ^(١٢٨)

وهناك إضافة يسيرة إليه، فلو كان العرب في جاهليتهم يجهلون اسم (الرحمن) لما سمي مسيلمة الكذاب نفسه (رحمن اليمامة) .

ليس هناك إذن مجال لاستنتاج «مرجليوث» الغريب من الشواهد الشعرية التي ساقها بأن عرب الجاهلية كانوا موحدين ^(١٢٩)

أما الإشارات التاريخية لبعض قصص الأنبياء التي وردت في أشعار جاهلية، فيذكرها «مرجليوث» على أنها شواهد مؤكدة لاصطناع هذا الشعر، ويستدل بأية في سورة هود ^(١٣٠) تقول «تلك من أنباء الغيب نوحيها إليك ما كنت تعلمها أنت ولا قومك من قبل هذا فاصبر إن العاقبة للمتقين» على أن العرب لم يكن لهم أي علم بقصة نوح التي روتها تلك السورة. وهذا فهم غريب للأية، والمعنى الصحيح الذي تذكره كتب التفسير المختلفة: أن الله تعالى يحكي لنبيه من أخبار الغيوب السالفة، ويعلمه بها وحياً على وجهها الصحيح، كأنه شاهداً وهذه الأخبار الصحيحة المطابقة للواقع، لم يكن يعلمها النبي ولا قومه ^(١٣١) .

فالآية لاتنفي علم العرب بتفاصيل الأنبياء، ولكن تنفي علمهم بها على وجهها الصحيح. وهذا مطابق تماماً لقوله تعالى: (نحن نقص عليك أحسن القصص) ^(١٣٢) ولحسن هنا بمعنى اصدق. كما أن المفهوم يطابق ما عرف من وجود قصص في العصر الجاهلي كانوا يحكون قصص الأولين ، وكان «النضر بن الحارث» قد قدم الحيرة، وتعلم بها أحاديث ملوك الفرس. وأحاديث رستم وأسفنديار، وهو المعنى بقوله تعالى (إذا تلى

عليه آياتنا قال أساطير الأولين) ، (١١٦)

أما قصص الأنبياء السابقين فكانت معروفة لدى العرب ممن تهودوا أو تنصروا ،
لويين العرب الذين خالطوا اليهود والنصارى سواء في الجزيرة العربية نفسها ، أم في
خارجها . لذا يستبعد « مرجليوث » ، (١١٧) على « النابغة الذبياني » أن يذكر نوحا في
قبلة .

فالفيت الأمية لم تفننها كذلك كلن قوُح لا يخون (١١٨)

و يدعي أن مصدره الوحيد هو القرآن . لأنه أثبت لنوح صفة الامانة التي أثبتتها
القرآن و مرجليوث . في ذلك و أهم أيضا ، فنص الآية التي أشار إليها : « إذ قال لهم أخوهم
نوح الا تتقون إني لكم رسول أمين » (١١٩) فالأمين صفة عامة للرسول ، وليست صفة
خاصة مباشرة لنوح ، بحيث توجد شبهة أخذ « النابغة » من القرآن ، تأكيداً لدعوى يعجز
مرجليوث ، عن إقامة بنيتها بتخليطه ، وسوء فهمه ، وخروجه على أساليب المنهج العلمي .
وقد سبق إلى مثل هذا التشكيك سيهور نيلكه ، حين وقف أمام ذكر « النابغة الذبياني » .
لسليمان ، موقف التساؤل (١٢٠) ، بل نجده يقول أيضا « أين كل موضع يدو فيه اسم
أسطوري معروف في القرآن ، فإننا مضطرون إلى التمسك في صحته » (١٢١) . وكأن
المستشرقين بهذا ينكرون على العرب في الجاهلية بسط المعارف التي يمكن أن تحصلها
اية أمة من الأمم ، وهي المعارف التاريخية ، وذلك امر يشذ تماما عن الطبيعة الإنسانية
ذاتها

و يجد « مرجليوث » ، في شعر « عنترة بن شداد » ، صيدا ثميناً يستخرج منه أدلة
على وجود معان إسلامية في الشعر الجاهلي . ولؤل ملكان على « مرجليوث » أن ينتب له
أن سيرة « عنترة بن شداد » من السير الشعبية التي مخطئها أخبار وأشطر موضوعه ، كما
يحدث في أي ألب شعبي في أية أمة وفي أي زمان . ولهذا يجب على أي باحث أن يستوثق
من الشواهد الشعرية التي يوردها لعنترة ، ليعرف إن كانت من الصحيح أو المبحول .
ومن المؤسف أن « مرجليوث » لم ينتب إلى هذه الأهمية في المنهج العلمي ، فأتى بأبيات
منحولة ، و واضحة الانتحال ، وقد بداها بيت يمدح به « عنترة » مكسوى أنوشروان ،
ويقول فيه :

يلقبلة القحطاد ياتناج العلا يا بدر هذا العصر في كيوانه

وبغض النظر عن وضوح انتحال البيت من لفظاته ومناسبتة لللفظة ، فإن كلمة
(قبلة) التي تطلق بها « مرجليوث » ، كما يتطرق الفريق بقشة تنجي ، محاولا إثبات المعنى
الإسلامي وراءها (١٢٢) ، ليست كما توهم - جهلا - فهي لفظة عربية قديمة تعني الجهة
والناحية ، وكان يقال : أين قبلتك ؟ ومن أين قبلتك ؟ ويقول « الجوهري » : ملك قبلة
والدبرة ، إذا لم يهتد لجهة أمره . والمفلاں قبلة أي جهة (١٢٣)

والذي يؤكد هذا المعنى ما جاء في الأغاني في ترجمة «أحيحة بن الجلاح» وهو نفسه ما استند إليه «مرجليوث» لإثبات الفهم العجيب لمعنى (قبلة) الإسلامي الذي يريد أن يثبت للقبلة (قبلة) أي كان موضعها من الكلام. فقد جاء في نص الأغاني :

«وهم متحصنون في أطمهم الذي كان في قبلة مسجدهم»^(١٧١) ويفسر «مرجليوث» النص بأن «القبلة اصطلاح إسلامي للدلالة على اتجاه الصلاة، وهذا أمر لا يدهشنا، لأن صاحب الأغاني يذكر أنه كان لأهل المدينة قبل الإسلام (مسجد) و(قبلة)»^(١٧٢).

ولأدري على أية صورة يمكن أن يقع (الأطم) - وهو القصر، وكل حصن مبني بحجارة، وكل بيت مربع مسطح^(١٧٣) - في (القبلة) بالمعنى الإسلامي؟! أما لفظ (المسجد) فهو معروف في الجاهلية بمعنى مكان السجود، قال الزجاج: «كل موضع يتعبد فيه فهو مسجد»^(١٧٤)

وتفسر نص الأغاني الذي وهم فيه «مرجليوث» أن الحصن أو القصر كان يقع ناحية المكان المخصص لعبادتهم. فلا شبهة إذن في استخدام هذه الألفاظ في الجاهلية، بسبب استخدامها ببدلول محدد في الإسلام. وهذا البيت الذي نسبته «مرجليوث» لعنترة من الأبيات الكثيرة المنحولة، ولهذا لم يتضمنه الديوان الذي حقق تحقيقاً علمياً برواية «الأعلم» عن «الأصمعي» فنفي كل منحول^(١٧٥)، كذلك نجد معظم الأبيات التي استند إليها «مرجليوث» من شعر «عنترة» منحولة، كقوله :

كلما ذقتُ بارداً مِنْ لَمَاحٍ خِلْتُه في فمي كنار الجَحِيمِ
وقوله

ورجعتُ عنهم لم يكن قُصْدِي سوى ذِكْر يدوم إلى أوان المُشْرِ
أما قول «عنترة» الذي يشير إليه «مرجليوث»

إلى خيل مسومة عليها حماة التروع في رهج القَتام
عليها كل جبار عبيد إلى شرب الدماء تراه ظلمي

فليس في ديوانه الصحيح على هذه الصورة، بل يأتي البيت الأول هكذا

إلى خيل مسومة عليها حماة الروع في رهج الظلام
ويعده

بأيديهم مهدة وسمر كان ظلماتها شُغِل الضرام^(١٧٦)

فلفظنا (جبار عنيد) لم تردا في شعر عنترة الصحيح، وليس في استخدامها - على

أية حال - شبهة التأثير الإسلامي كما يظن «مرجليوث»، ولا في استخدام «عنقرة» لعبارة (حجر المقام) في قوله

عجوز من بني حام بن نوح كأن جبينها حجر المقام^(١٧٧)

فهو ليس (من معاني الإسلام تماما) كما يدعى «مرجليوث»^(١٧٨)، بل كان مشهورا مقدسا في الجاهلية، وقد كانت تنشب حروب بين القبائل لنيل شرف رفعه إلى موضعه عند إعادة بناء الكعبة، وقد وهم «مرجليوث» في ظنه أن المقصود (مقام إبراهيم) أو الحجر الذي وقف عليه إبراهيم^(١٧٩)، ولو فهم النص جيدا لأدرك أن المقصود هو الحجر الأسود لأن «عنقرة» يقول إن أمه سوداء يشبه جبينها الحجر الأسود. فانظر إلى سوء فهم «مرجليوث» للنصوص الأدبية، وتورطه في إخراج نتائج تافهة مغلوطة.

وينطبق هذا على استخدام لفظ (الدنيا) بمعنى الحياة في أكثر من بيت جاهلي، فهو يريد أن يفترض «موجب كونه مستمدا من القرآن»^(١٨٠)، وهذه دعوى لا تحتاج إلى دليل لإسقاطها ومن قبيل التدليس في فهم اللغة تعليق «مرجليوث» على بيت «عبيد بن الأبرص»:

قد يوصل النازح النلفي وقد يُقَطَّع ذو السُهمَة القريب^(١٨١)

بأنه «على علم بالشريعة الإسلامية فيما يخص الميراث»^(١٨٢). مع أن السهمَة لغة القرابة، ولا علاقة لها قط بالميراث وأحكامه في الشريعة الإسلامية، ومعنى بيت الذي لا لبس فيه أن المرء قد يصل القريب ويقطع صلته به^(١٨٣).

ولم يبين «مرجليوث» بيت ذي الأصبع العدوانى الذي يدعى أن الشاعر فيه يعرف التمييز بين السنة والفرض^(١٨٤)، وهو بالتأكيد قواء:

ومنهم من يجيز الناس بالسنة والفرض^(١٨٥)

ويناقض «مرجليوث» نفسه، لأنه سبق أن أعلن شكه في أبيات ذي الأصبع، وما هوذا يعود فيستند إلى بيت منها ليجعل منه دليلا، وهو أمر بعيد عن المنطق، وهو - على أي حال - واهم في تفسير لفظي (السنة) و(الفرض) بالمعنى الإسلامي. فالأصل في (السنة): «الطريقة والسيرة وإذا أطلقت في الشرع فإنما يراد بها ما أمر به النبي صلى الله عليه وسلم ونهى عنه»^(١٨٦) أما (الفرض) في أصله اللغوي فهو الواجب. وبيت ذي الأصبع، كما شرحه «أبو الفرج الأصفهاني»: «إن إجازة الحج كانت لخزاعة فأخذتها منهم «عدوان» فصارت إلى رجل منهم يقال له أبو سيارة... وكان أبو سيارة يجيز الناس في الحج بأن يتقدمهم على حمار، ثم يخطبهم وكانت هذه إجازته، ثم ينفرو ويتبعه الناس. ذكر ذلك «أبو عمرو الشيباني»، و«الكلي»، وغيرهما»^(١٨٧).

فواضح إذن أن إجازة أبي سيّارة التي يشير إليها الشاعر تتضمن بعض العادات الجديدة التي استنتها أبو سيّارة، وبعض الأمور الواجبة . ولا علاقة لذلك كله بالدلول الإسلامي

أما ذكر الشعراء الجاهليين لقبائل العرب البائدة كإرم، وعاد، وشمود، فدليل عند «مرجليوث» على أخذهم من القرآن، وكأنه يفترض أن العرب الجاهليين أمة بلا تاريخ، وبلا أساطير، يتناقلها الخلف عن السلف من أجدادهم .

ومن بين أسانيد «مرجليوث» الواهية وجود صيغ تعبيرية، أو صور فنية في الشعر الجاهلي، وفي القرآن ما يماثلها. ففي بيت «مهلهل» في رثاء أخيه «كليب» يقول :

نعى النعاة كليباً لي فقلت لهم مالت بنا الأرض أم مادت رواسيها

ويظن «مرجليوث» أن قوله تعالى : (والقى في الأرض رواسي أن تميد بكم)^(١٨٧) مماثل لقول «كليب»، وفرق كبير بين الصورتين، وإن استخدمتا (الرواسي) والفعل (مادت) . ففي الشعر تميد الرواسي في صورة استقهام للمبالغة في إظهار التقجع، وفي الآية الكريمة أن الرواسي وجدت في الأرض لثباتها، حتى لاتميد الأرض بأهلها. فالرواسي في الآية لاتميد، ولكنها عنصر ثبوت. وفرق كبير بين الخيال في الشعر، والحقيقة في الآية، مع أن «مرجليوث» يكذب ويقول إن هذا الشعر «شرح صريح للسورة»^(١٨٨) . واللفة بكل موادها متاحة لكل قائل . وفي كل عصر .

وشبيه بهذا ما ادعاه من أن قول «تأبط شراً» في رثاء «الشنفرى»

ويومك يوم العيكتين وعطفة عطف وقد مسّ القلوب الحناجر^(١٨٩)

يشتبّه مع قوله تعالى (إذ القلوب لدى الحناجر)^(١٩٠) ، فالصورتان مختلفتان ، وإن اتحدت ياديهما

أما أبيات «لبيد بن ربيعة» التي ينكر فيها وقعة الفيل، والتي يقول فيها :

والفيل يوم عرفات كعكعا
إذ أزمع العجم به ما أزمعا
نادى منك ربّ فأسما
فذبّ عن يسلاده وورعاً
وحابس الحاسر والمقنعا
وأظلت الحبس بخزى موجعا
تمجّ أخراهم دماء دفعاً

فلا ادري كيف استهان «مرجليوث» بعقول قرائه ليقول إنه يحكي فيها قصة الفيل، وهزيمة أصحاب الفيل، بفعل من الله، على النحو المذكور في القرآن^(١٢١)، والسورة تقول : (لم تركبهم ركب بأصحاب الفيل، ألم يجعل كيدهم في تضليل، وأرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل فجعلهم كعصف مأكول) أين المعاني التي تتضمنها أبيات «طبيب» مأخوذة من القرآن، وهل يكفي القول بأن رب البيت قد حماه، للاستدلال على الأخذ؟! وهل يعقل ألا يعرف عربي في الجاهلية ما حدث لأصحاب الفيل وقد كانوا يؤرخون بعمامه

أما «الحصين بن الحمام» الذي يشك «مرجليوث» في أن بعض معانيه إسلامية، ويقصد بذلك قوله :

فلم يبق من ذاك إلا التقى ونفس تعالج أجالها
أسود من الله فوق السما مقادير تنزل إنزالها
أعوذ بربي من المخزيا ت يوم ترى النفس أعمالها^(١٢٢)

فقد غاب عن «مرجليوث» أن هذه الأبيات من قصيدة قالها بعد إسلامه، ويؤكد صاحب (الإصابة) أنه أسلم وحسن إسلامه، وكانت له صحبة، وقيل إنه أنصاري، ولكن «ابن حجر العسقلاني» يرجح أنه حالف الأنصار^(١٢٣)

ومما يدل على أن قصيدته المشار إليها قالها بعد الإسلام تضمنها بعض الآيات القرآنية كما في قوله :

وخف الموازين بالكافرين ورثرت الأرض رثالها
ونادى مناد بأهل القبور فهبوا لتبرز أثقالها
سمرت النار فيها العذاب وكان السلاسل أعلالها^(١٢٤)

ولاحاجة بنا إلى رد أشعار «زيد بن عمرو بن نفيل» وهامة بن أبي الصلت، لمعرفتنا بالكثير من الشعر الذي حمل على أمثال هذين المتحفين. وحتى إذا صحت الأشعار التي أوردتها «مرجليوث» لهما، فمن السهل رد ما فيها من معان دينية إلى الكتب السماوية التي كانت معروفة للشاعرين وغيرهما من الحنفاء في الجزيرة العربية، وكان منهم من يقرؤها في لغتها الأصلية، فليس من سبيل إنن إلى إيجاز شبهة الصنعة الإسلامية في شعرهما

وأما ورود كلمة (الزبانية) في قول «الخنساء» :

وقواد حيل نحو أخرى كأنها سعمال وعقبان عليها زبانية

فلا تحمل اي معنى إسلامي، فالزبانية الشديد، والزبانية الذين يزينون الناس اي يدفعونهم، قال «حسان بن ثابت»

زبانية حول أبياتهم وخور لدى الحرب في المعركة^(١٩٦)

بل إن المعنى الإسلامي الذي يصف ملائكة النار بالزبانية، أتى من المعنى اللغوي الأصلي وهو الدفع، فالزبانية يدفعون أهل النار إليها^(١٩٧)

وادعاء «مرجليوث» أن «حاتما الطائي» الذي ينسب إلى المسيحية، كان مطلقا على النداء الإسلامي (الله أكبر) في قوله

فلما رأيته كبر الله وحده ويشتر قلبا كان جما بلابله

فوهم لأن الفعل (كَبُرَ) يعني في الأصل اللغوي (عظم) وهو المعنى المقصود في بيت «حاتم»، وليس المعنى الإسلامي الذي تتضمنه عبارة (الله أكبر).

ويذكر «مرجليوث» في نهاية بحثه شاهدا آخر على تضمن الشعر الجاهلي معنى قرأتيا، فيشير إلى بيت «طرفة بن العبد» الذي يقول فيه :

لها فخذان أكمل النحض فيهما كأنهما بابا منيف ممر^(١٩٨)

وموطن الشبهة التي يثيرها «مرجليوث» هي كلمة (ممر) فهو يتوهم بعقله القاصر أنها منقولة من قوله تعالى (صرح ممر من قوارير)^(١٩٩)،^(٢٠٠)

وتتوالى نتائج «مرجليوث» بعيدا عن الحقيقة والتاريخ، يرتبها على مقدماته الخاطئة التي أشرت إليها، فالرسول صلى الله عليه وسلم، كان له (مبشرون) ثاروا على الوثنية، والمسيحية كانت مسيطرة على أجزاء من الجزيرة العربية^(٢٠١) ثم يناقض «مرجليوث» نفسه فيدعي أن الشعراء النصرانيين الجاهليين ما داموا قد كتبوا أشعارهم كأنهم مسلمون موحدون، وكانوا صدق للقرآن لا للكتاب المقدس، فشعرهم زائف^(٢٠٢). ولو صحت هذه النتيجة التي توصل إليها «مرجليوث»، لما جُوبه الإسلام ورسوله بهذه المعارضة العنيفة من جانب المشركين وأهل الكتاب، ولوجدنا هؤلاء (المبشرين) الذين أشار إلى وجودهم يتسابقون إلى الإسلام.

وأما هذه المشابهات الظاهرية التي أراد «مرجليوث» من وراء جمعها إثبات أنها جميعها الآراء التي يدعو إليها القرآن^(٢٠٣) فقد أثبتنا وهمه وخطأه فيها.



«مرجليوث»، يسهمه الأخير الذي يستهدف التشكيك في الشعر الجاهلي. ويعلق التشكيك في الإسلام في الوقت نفسه فيقول إن كل القصائد الجاهلية التي وصلت إلينا جاءت بلغة القرآن، وكان من الواجب أن تكون بلهجة القبائل التي ينتمي إليها أصحابها ويقدم افتراضا غريبا - كدأبه - وهو أن الإسلام قد ألزم القبائل العربية استخدام لغة القرآن. ويقارن ذلك بما حدث في الاحتلال الروماني لإيطاليا، وبلاد الغال (فرنسا)، وأسبانيا ثم يقرر أنه من الصعب أن نتصور وجود لغة مشتركة قبل مجيء الإسلام،^(٢٠٢) وهو يعني بذلك الاشتراك بين القبائل الشمالية في هذه اللغة، أما القبائل الجنوبية فيستبعد تماما كتابتها باللغة العربية الشمالية الموحدة - لغة القرآن - ويعتقد أن أشعارها إنما «صنعت لأجل الحوادث التي لها صلة بالأساطير»^(٢٠٣)

ثم ينهي حديثه في هذا الجزء بربطه بسابقه «فوجود الأفكار الإسلامية في أشعار وثنية تبرهن بوضوح على التزييف والوضع، واستخدام اللهجة التي جعلها القرآن لغة فصلى تقدم أسسا للشك الخطير»^(٢٠٤).

والحقيقة إن «مرجليوث»، يقدم الدليل تلو الدليل على عدم فهمه لطبيعة اللغة العربية وأدائها وروح الإسلام، الأمر الذي يجعله يتجاوز حدود المنطق والعقل والتاريخ، فكيف يلزم الإسلام القبائل العربية استخدام لغته؟ بل كيف يمكن أن يكون للقرآن لغة ليست هي العربية السائدة بين القبائل العربية؟ وكيف يجعل انتشار الإسلام في داخل الجزيرة العربية احتلالا شبيها بالاحتلال الروماني للدول الأوروبية، وكان المسلمين جنس من غير العرب، وكأنهم استخدموا في القضاء الوثنية ما استخدمه الرومان من أساليب القهر والوحشية

وجود لغة عربية مشتركة في الجاهلية بين القبائل شماليها وجنوبيها ليس لغزا محيرا يقف أمامه «مرجليوث»، ليستثير الشكوك. ويسج الأوهام فنحن نعلم من المصادر التاريخية أن القبائل الشمالية أخذت تغير على الجنوب منذ منتصف القرن الرابع الميلادي، بعد أن ضعف شأن الدولة الحميرية واستقرت هذه القبائل ونشرت لغتها في جنوب الجزيرة، كذلك هاجر عدد كبير من عرب الجنوب إلى الشمال، واتخذوا لغة الشماليين لسانا لهم. وتعرف من النقوش التي عثر عليها في الجزيرة العربية أن الخط العربي قد نشأ وتطور شمال الحجاز، وكانت نشأته من الخط النبطي، وأن اللغة التي كتبت بها هذه النقوش هي اللغة العربية في أطوار مختلفة.

وفي نقش النصارى الذي يوافق تاريخه عام ٢٢٨ م ما ثبت أن اللغة العربية التي نزل بها القرآن، كانت قد أخذت تبسط سلطتها على شمال بلاد العرب منذ أوائل القرن الرابع الميلادي^(٢٠٥)

ومن الطبيعي أن تكون هناك فرواق بين القبائل في اللهجات، وقد أثبت علماء اللغة وصف هذه الفوارق، كعنفنة تميم، وقلقلة بهراء، وكسكسة ربيعة، وكشكشة هوازن، وتضجيع قيس، وعجرفية ضبة^(١٠٧). غير أن تلاقى هذه القبائل في مكة وقت الحج واختلاطها بقریش ساعد - إلى حد كبير - على إيجاد لغة مشتركة، ربما كانت لغة قریش نفسها، التي يقول عنها «ثعلب» أنها ارتفعت في الفصاحة عن لهجات هذه القبائل التي ذكرناها^(١٠٨) ويؤكد ذلك مارواه «حماد» في الأغاني أن العرب كانت تعرض أشعارها على قریش، فما قيلوه منها كان مقبولا، وما رده منها كان مردودا. وينقل «البغدادی» في (خزانة الأدب)، أن العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر، وهو في أقصى الأرض، فلا يعبا به، ولا ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج، فيعرضه على أندية قریش، فإن استحسنته روي، ولا يعني ذلك أن لهجات القبائل قد امتحت، كما أن وجود هذه اللهجات لا يعني تعدد صور اللغة العربية، فالفوارق اللهجية ضئيلة للغاية، لاستيعب «مرجلیوث» فرصة الطعن في صحة الشعر الجاهلي، وهو لا يستطيع الادعاء بأن الشعر الجاهلي الموجود بين أيدينا يخلو تماما من لهجات القبائل المختلفة، كما لا يستطيع الادعاء بأن القرآن الكريم اقتصر على اللهجة القرشية، وقد جاء في (البيان والتبيين) قول «الجاحظ»: حدثني «أبوسعيد بن روح» قال: قال أهل مكة «لمحمد بن منذر» الشاعر (وهو من تمیم): ليست لكم أهل البصرة لغة فصيحة، إنما الفصاحة لنا أهل مكة، فقال ابن منذر: أما ألفاظنا فأحكى الألفاظ للقرآن، وأكثرها له موافقة، فضعوا القرآن بعد هذا حيث شئتم. أنتم تسمون القدر بـرمة، وتجمعون البرمة على برام. ونحن نقول: قدر ونجمعها قدور، وقال الله عز وجل (وجفان كالجواب وقدور راسيات)، وأنتم تسمون البيت إذا كان فوق البيت (علية) وتجمعون هذا الاسم على علالي، ونحن نسميه بـغرفة، ونجمعه على غرفات وغرف، وقال الله تبارك وتعالى: (غرف من فوقها غرف مبنية) وقال: (وهم في الغرفات آمنون) وأنتم تسمون الطلع (الكافور) و(الاعريض) ونحن نسميه (الطلع)، وقال الله تبارك وتعالى: (يؤخر طلعها مضيم). فعد عشر كلمات لم لحقت منها إلا هذا^(١٠٩) فهذا مثل من أمثلة الخلاف بين اللهجات العربية. وهو لا ينفي وجود لغة عربية واحدة مشتركة ذات خط موحد، ولكن «مرجلیوث» يتوهم أن كل قبيلة كانت لها لغتها التي تختلف لغات القبائل الأخرى، وكان الجزيرة العربية كانت تضم لها شتى. لا قبائل تنتمي إلى أمة واحدة.

وهذا واحد من المستشرقين - هو «الفرث» - يقول وكأنه يريد على «مرجلیوث»: «إن الطالع اللغوي واحد بالنسبة للقبائل في استعمال الألفاظ، أو في التركيب النحوي»^(١١٠) وأما ما ذكره «مرجلیوث» من أن الرواة نسبوا إلى ملوك الجنوب أشعارا مكتوبة بلغة نحن نعلم - بشهادة النقوش - أنها لم تكن لغتهم»^(١١١) فإنهم بصواب هم عين الخطأ، فالرواة المشهود لهم بالعلم لا يوتقون من الشعر الجاهلي ما يبعد في التاريخ

عن مائة وخمسين عاما قبل الإسلام، وماعدا ذلك فهو من الأساطير الشائعة، والأخبار الملققة. والنقوش التي يشير إليها «مرجليوث»، والتي كتبت بلهجات بعيدة عن لغة القرآن، إنما كتبت قبل ذلك التاريخ بعدة قرون^(١١٧) ولم يقل أحد بوجود لغة عربية موحدة، إلا في حدود قرنين من الزمان قبل الإسلام، ولهذا نرفض النتيجة التي توصل إليها «مرجليوث» في قوله: «لا يوجد لدينا سبب يدعونا إلى افتراض أنها كانت اللغة الأدبية في أي مكان آخر حتى جاء القرآن»^(١١٨)، فليس من المعقول أن ينزل القرآن بلغة على قوم يجهلون، وليست لغتهم، أو هي لغة قبيلة واحدة منهم.

وقد نقد المستشرق «بروينلش» رأى «مرجليوث» الذي يزعم فيه أن الشعر الجاهلي مكتوب بلغة القرآن، مما يدعو إلى الشك فيه فقال: «الفاظ الشعر الجاهلي أوسع من الفاظ القرآن والنثر القديم، وكثير من الافات المشتركة بين كليهما يختلف في فروق المعاني. وسيبويه»، وكتب الشواهد، تقدم لنا نماذج على شواذ الأبنية والتراكيب في كثير من الأبيات الشعرية»^(١١٩).

أما ذكر «عمرو بن كلثوم» - في مطلع معلقته - لخمير الأندرين، وهي قرية بجوار حلب - فلا يدعونا إلى الشك - كما فعل «مرجليوث» - في كتابته هذه القصيدة قبل الإسلام، بدعوى أن الفرصة لم تقع له ليحل إلا بعد أن ضمت الإمبراطورية الإسلامية سورية والجزيرة^(١٢٠) وذكر الشاعر الجاهلي أي مكان بعيد تجلب منه المتاجر، لا يعني قط زيارته له، وإلا كان علينا أن نصدق أن الشعراء الجاهلين قد زاروا جميع هم الهند لذكرهم للسيوف الهندية. وفي غير هذا الشاهد، بل ربما فيه أيضا، لماذا لا يصدق «مرجليوث» التفتل الواسع لعرب الجاهلية خارج جزييرتهم، إلى الشام وغيرها، وهذا أمر ثابت لا يحتاج منا إلى دليل.

ويستند «مرجليوث» بعد ذلك كله إلى نهج القصيدة الجاهلية، فيقول إنه نهج مزيف، صنع ليضاهي مانقده القرآن. فالنصيب المطرد في مطلع القصائد وضح لتفسير قوله تعالى: (لم ترأنهم في كل واد يهيمون)، وإذا وصفوا رحلتهم ومطابهم فذلك لتفسير قوله تعالى: (والشعراء يتبعهم الغاؤون). وإذا شرعوا في نكروماتهم، فذلك لتفسير قوله تعالى: (وانهم يقولون مالا يفعلون)^(١٢١) وليست في حاجة للرد على هذه الأفكار السخيفة، وما أصدق ملرد به شكيب أرسلان، على هذا النمط من التكبر يتساءل: «من كانت تلك العصابة التي تولت كل هذا التزوير المبقر؟ فليخبرنا «مرجليوث» أو مله حسين، من ذا الذي قام بهذا العمل كله بعد الإسلام؟ ومن الذي نظم هذه الألوف من القصائد، وألقى عليها هذه المسحة مسحة الجاهلية»^(١٢٢) وإذا كان نهج القصيدة الجاهلية قد وضح لتفسير آيات سورة الشعراء فيما ارتآه «مرجليوث» خطا منه، فما الشأن في المضامين الأخرى للشعر الجاهلي، كوصف الحيوان، وتسجيل التجارب الإنسانية

الذاتية، إن «مرجليوث» يقول دون استحياء إن «القصاصد تظهر علما غزيرا ومعرفة بأعضاء الفرس والجمال، وربما بعادات حيوانات أخرى غيرهما، لكن هذه الأمور - كما نعرف - درسها اللغويون، كما درسها الشعراء»^(٢٢٨) وإنني لأتساءل في عجب: ومن أين استقى اللغويون والشعراء الذين أتوا بعد الجاهلية معرفتهم بطبائع الحيوان، وأسماء أعضائه إلا من الشعر الجاهلي؟

وأما التجارب الذاتية فيحصرها «مرجليوث» في أمور عربية : «طلاق زوجة، إغارة على إبل، ذبح عدو»^(٢٢٩) الأمر الذي يدل على نظرته الموزية إلى العرب. ثم يدعي «أن يكون الكل مخترعا يصير احتمالا قويا»^(٢٣٠).

وهو بهذه النظرة الضيقة إلى الشعر الجاهلي قد أظهر جهلا واضحا به، ويأنه يتضمن تجارب إنسانية مختلفة ومتعددة، وأنه يصور الحياة الجاهلية بكل ما فيها، فالذي بين أيدينا من الشعر الجاهلي خليق بعصره^(٢٣١).

وتصل شكوك «مرجليوث» إلى العصر الأموي - دون أن يشعر بخروجه عن حدود الموضوع الذي يكتب فيه، فيشك في السن العالية التي بلغها «النايفة الجعدي» مع وجود أفراد يبلغونها في كل عصر حتى عصرنا الراهن. وهو يجعل ذلك من عناصر شكه التي توسع في طرحها عنصرا بعد آخر، وكلها ساقط متهاو، لا يستطيع النهوض على قدميه، لاقتقاره إلى الدليل العلمي، والمنطق، وبعده عن أصول المنهج العلمي، ولجنوح صاحبه إلى الهوى والتعصب، وجريه وراء وهم زين له علمه القاصر.

وهو حين ينتهي من بذر هذه الشكوك حول الشعر الجاهلي، لأسباب داخلية وخارجية، طبقا لوصفه، يطرح أسئلة تبعث على الدهشة والعجب حول بداية الشعر العربي، وهل كان قبل الإسلام، أو بعده، ويجب عن ذلك بشك في وجود أي بيت من الشعر قبل الإسلام^(٢٣٢) وهو لا يزال يعتقد أن الشعر العربي مرحلة متطورة عن الأسلوب القرآني. ولما كان القرآن يخلو من الإشارة إلى الموسيقى، وفي الوقت ذاته تقول المصادر إن العرب عرفوا الموسيقى بدءا من العصر الأموي «فهل نستطيع أن نتصور أن الوزن الشعري قد وجد عند العرب من قبل بهذا الانتظام والغزارة اللذين يكشف عنهما شعرهم»^(٢٣٣)!

وكل هذه الأقوال التي يترتب كل منها على الآخر، يفضي بنا إلى التاكيد من بُعد «مرجليوث» عن دراسة البيئات الاجتماعية، وعلم الإنسان، لعجزه عن إدراك أن الإنسان البدائي يتوصل إلى نوع من الموسيقى المصاحبة للعمل. وما أبعد «مرجليوث» عن فهم العصر الجاهلي ومجتمعاته المتحصرة التي عرفت الغناء والموسيقى في وقت مبكر^(٢٣٤) ويقول المستشرق «رويلشن» في رده على «مرجليوث» : «ليس من المستبعد ازدهار ملكة فنية لدى أقوام دوى حياة بدائية»^(٢٣٥).

وكم كان «نيودور نيلدكه» حكيما حين تعرض لتحديد أولوية الشعر العربي فقال: «إن ذلك يحتاج إلى معرفة بدقائق اللغة العربية والاستعمال الشعري، لا يستطيع اكتسابها أي أجنبي، وما أبعدنا عن إدراك أدق الفروق في الاستعمال اللغوي العربي القديم»^(٣٣٦) أما حديث «مرجليوث» عن نشأة الشعر العربي في رحلته التطورية من القرآن بما يحتويه من «مبادئ أولية للنثر المسجوع والوزن»^(٣٣٧)، فهو يدل على جهل فاضح، وخروج عن الإطار التاريخي لبحثه، إذ يسقط بذلك الرأي الغريب الشاذ كل شعر صدر الإسلام، وجزءا كبيرا من شعر العصر الأموي، لأنه يجعل مدائح رؤبة للخليفة العباسي الثاني في بحر الرجز - وهو وسط بين الشعر والنثر كما يدعى - بداية تجعل من الصعب على الباحث أن يظن أن قصائد طويلة قد نظمت في أوزان أكثر صعوبة من الرجز في عصر سابق^(٣٣٨)

وما أشد تخليط «مرجليوث» في هذا الجزء من بحثه واضطراب فكره، فالرجز الذي نعهده - في بعض افتراضاتنا العلمية - فاتحة البحور الشعرية، قديم جداً كما تثبت المصادر الأدبية الصحيحة، وأقدم منه سجع الكهان الذي بقيت نماذج قليلة منه تدل على طبيعته، وهذه أمور سابقة على الإسلام بقرون، فكيف نمحوها محواً، ونقفز قفزة هائلة لنصل إلى العصر الأموي، ونجعل بداية الموسيقى فيه، وبداية الشعر أيضاً، ونلغي كل من عرفنا من الشعراء قبل رؤبة بقرون^(٣٣٩)؟

ونسي «مرجليوث» أن يدلنا على اسم العبقري الفذ الذي اخترع لنا أسماء المئات من الشعراء (وربما الآلاف) منذ العصر الجاهلي حتى عصر بني أمية، ولئن لنا أخبارهم وأشعارهم، بل علينا أن نمزق كل مصادرنا الأدبية والتاريخية، بل ربما كان علينا أن نلغي عقولنا أيضاً، استجابة لشكوك «مرجليوث» التي نسجها سوء منهجه العلمي، ونعصبه المقيت.

وفي رد «برونيلش» على «مرجليوث» في هذا الجزء يقول: «لن يكون مفهومنا لماذا فضل علماء اللغة الذين ازدهروا في العصر الأموي نفسه اعتبار اللغة أداة معينة على تفسير القرآن، ولماذا جعلوا شواهدهم من الشعر الجاهلي، وفضلوها على الشعر الأموي»^(٣٤٠).

ونضيف إلى ذلك تساؤلنا: وكيف استعان أول مفسر في الإسلام وهو ابن عباس، رضي الله عنه، بالشعر الجاهلي لتفسير بعض ما غمض من لغة القرآن الكريم؟ ولكن هذه التساؤلات لن تجد عند «مرجليوث» جواباً، لأن أمره انقضى، ولكن لأنه يعجز عن تلفيق جواب يبعد عن التاريخ والمنطق.

الهوامش

- (١) من الصفحة ٤١٧ إلى الصفحة ٤٤٩ من المجلة
- (٢) انظر: المستشرقون لنجيب العقيلي ط. دار المعارف بمصر ٢: ٥١٨ - ٥٢٠. ويحث المستشرقون كوكوف في مجلة الثقافة الإسلامية ١٩٤٠ م.
- (٣) طبع دار الكتب المصرية.
- (٤) في الأدب الجاهلي ط. الحلبي بمصر ١٩٢٧ م: ٧٢، ٧١.
- (٥) ط. دار المعارف بمصر ١٩٥٦ وقد خصص لأراء المستشرقين: الفصل الثالث من الباب الرابع وموضوعه (التمثل والوضع في الشعر الجاهلي). وعرض آراء مرجليوث من ص ٢٥٢ إلى ص ٣٦٧.
- (٦) نشر مؤسسة دارسنة - بيروت ١٢٩٨ هـ / ١٩٧٨ م تحت عنوان (أصول الشعر العربي).
- (٧) انظر ص ٥٤ من المرجع السابق.
- (٨) نشره دار العلم للملايين - بيروت ١٩٧٩ م وقد جعل المترجم عنوان المثل (نشأة الشعر العربي).
- (٩) دراسات المستشرقين ١١٧
- (١٠) المرجع نفسه ١٠٥
- (١١) دراسات المستشرقين ١٠
- (١٢) انظر مقال (المستشرقون والثقافة العربية) - صحيفة الأهرام عدد ١٩٨٢/٤/٢٠ م.
- (١٣) مقدمة كتاب (النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي) محمد احمد الغمراوي - المطبعة الوطنية.
- الطبعة: ١٣٤٧ هـ / ١٩٢٩ م
- (١٤) دراسات المستشرقين ١٢
- (١٥) دراسات المستشرقين ١٣
- (١٦) انظر مقال (المستشرقون والثقافة العربية) - صحيفة الأهرام بتاريخ ١٩٨٢/٤/٢٠ م
- (17) The Origins of Arabic Poetry : 417
- (18) الطور ٢٠٠، ٢٩٠
- (19) The Origins of Arabic Poetry : 417
- (20) الشعراء ٢٢٢، ٢٢١
- (21) The Origins of Arabic Poetry: 418
- (22) انظر (تيسير العلي القديم لاختصار تفسير ابن كثير) لمحمد نسيب الرفاعي - بيروت ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٢ م - ٢٢٧٠٣
- (23) يس ٦٩
- (24) The Origins of Arabic Poetry : 417
- (25) انظر مثلاً الأنعام ٥٩، المائدة: ١٥
- (26) انظر مادة (بين) في المعجم تلمهريس لألفاظ القرآن الكريم.
- (27) الشعراء: ١٩٢ - ١٩٥
- (28) الشعراء: ١٩٨ - ١٩٩
- (29) الشعراء: ٢٢٤ - ٢٢٧
- (30) The Origins of Arabic Poetry : 417
- (31) انظر (تيسير العلي القديم) ٢٢٨: ٣
- (32) The Origins of Arabic Poetry : 418
- (33) المرجع نفسه الصفحة ذاتها
- (34) المرجع نفسه الصفحة ذاتها

(35) The Origins of Arabic Poetry: 419

(٣٦) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها

(٣٧) من القرن الأول قبل الميلاد . له كتاب (فن الشعر Ars Poetica)

(36) The Origins of Arabic Poetry : 420

(٣٩) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(٤٠) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(41) The Origins of Arabic Poetry : 420

(٤٢) فصح الأديب ٢ : ٦٦٦ ط - مرجعيت - القاهرة . ١٩٧٥ م

The Origins of Arabic Poetry : 421

(٤٣)

وهو يشير إلى نسبة القصائد المكتوبة شعراً لأنهم عندما لقد ابتدأوا (تزوج الأناث) للمسيحيين

١ : ٦٦ ط . عبد الحميد ١٩٥٨ م

(٤٤) طبقات شعراء بتعليق محمد سائر - مطبعة المدني - القاهرة - ١٩٧١ م ٢٩١

(٤٥) ١ : ٢٤٨ ط . الحلبي بمصر بتعليق أبي الفضل وجاد المولى والليجوي

(46) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٤٧) طبقات شعراء : ٢٤ - ٢٥

(48) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٤٩) طبقات شعراء : ١ - ٢٥

(50) The Origins of Arabic Poetry : 423

(٥١) المرجع نفسه : الصفحة ذاتها .

(٥٢) في ديوان النخبة الذيباني بتعليق محمد أبي الفضل إبراهيم - نشر دار الشؤون بمصر ١٩٧٧ م : ١٢٦

تخريج في الرواية التي أبتناها من (التوضيح والبيان عن شعر نايبة ذيبان) . ط . مطبعة دار : مادة : بمصر

(٥٣) ديوان لبيد بن ربيعة ط . بويل ١٨٩١ م : ٨٩

(54) The Origins of Arabic Poetry : 424

(٥٥) أي التشبيب للفاحش . من خرمت الخرز أي شققت .

(٥٦) ادعاء الشيء كذباً .

(٥٧) انظر . (الكشاف) لمحمود بن عمر الزمخشري في تفسير سورة الشعراء

(٥٨) انظر تفصيل ذلك في بحثنا (الإسلام والشعر) في كتاب (دراسات في الشعر العربي) ١ : ٥٦ - ٥٨ - نشر دار

المعرفة الجامعية ١٩٨١ م

(59) The Origins of Arabic Poetry : 424

(٦٠) مقدمة النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاملي

(61) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٦٢) انظر هذه الشواهد التي جمعها الدكتور ناصر الدين أسد في كتابه (مصادر الشعر الجاهلي)

(٦٣) انظر مصادر الشعر الجاهلي : ٢٢ .

(٦٤) القلم : ٣٧

(65) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٦٦) دراسات المستشرقين : ١٢٤

(67) The Origins of Arabic Poetry : 426

(68) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٦٩) الأغاني ٢ : ١٢١ ط دار المكتب المصرية

(٧٠) أصول الشعر العربي : ٩٩

(٧١) أراد لأجل أن قبره . موضع بركة كقبر الصالحين فيكون ذلك علواً عليكم .

(٧٢) الأغاني ٢ : ١٢٠ ، ١٢١ .

(٧٣) لو قسم لأن الكلمة المكتوبة هي Qudam

(74) The Origins of Arabic Poetry : 426

(75) Griffini : H. Poemetta di Qadim ben Qadim, Rome 1918 .

(76) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٧٧) تاريخ الأدب العربي لكليل بروكلمان . ترجمة عبد الطيم النجار ونشر دار المعارف بمصر ١ : ١٢٧ .

(٧٨) دراسات المستشرقين : ١٢٤ .

(٧٩) انظر : إمعان القرآن البلاغي ط . دار المعارف بمصر . ١٩٥٤ م : ٧٦ . ألفه الفريد لاين بعد زيه ط .

لجنة الترغيب والترغيب والنشر القاهرة ١٩٥٢ م : ١٧٨ : ٦ . فقه اللغة لاين فارس ط . بيروت ١٩٦٢ م :

١١٢٠ الانطلاق في علوم القرآن للسيوطي ط . الحلبي . القاهرة ١٩٥١ م : ١٢٤ : ٢ . ميرزا الطيب في صناعة

شعر العرب للشهاب الخطاوي ط . بيروت ١٠٥ .

(80) The Origins of Arabic Poetry : 425

(٨١) الرجوع نفسه : الصفحة ذاتها .

(٨٢) الرجوع نفسه : ٤٢٦ .

(٨٣) دراسات المستشرقين : ٢٤٤ .

(84) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٨٥) انظر : الأغاني ٦ : ٩٤ . والفهرست لاين القديم ١٢٤

(٨٦) انظر : مصادر الشعر الجاهلي : ٤٥٠ .

(87) The Origins of Arabic Poetry : 426

(٨٨) مصادر الشعر الجاهلي ٤٥٢ - ٤٦٢

(٨٩) دراسات المستشرقين ١٢٧

(٩٠) معجم الأدياء ٢ : ٢٢٦

(91) The Origins of Arabic Poetry : 429

(٩٢) انظر مصادر الشعر الجاهلي ٤٦٢

(٩٣) مراتب النعمين ٨٥ نشر دار نهضة مصر بتحقيق محمد لبي الفضل إبراهيم ١٩٥٥ م

(٩٤) المصدر السابق : ١٢٨

(٩٥) الخصائص ٣ : ٢١١ بتحقيق محمد علي النجار ط . دار الهدى للطباعة والنشر - بيروت .

(96) The Origins of Arabic Poetry : 429

(٩٧) الأغاني ١٤ : ١٥٠

(٩٨) الأغاني ١٤ : ١٤٥ .

(٩٩) الأغاني ١٤ : ١٤٨

(100) The Origins of Arabic Poetry : 430

(١٠١) معجم الأدياء ٥ : ١١٥

(102) The Origins of Arabic Poetry : 430

(١٠٢) معجم الأدياء ٢ : ٨

(١٠٤) دراسات المستشرقين ١٢٧

(105) The Origins of Arabic Poetry : 431

- (١٠٦) الأغاني ٢ ٢
(١٠٧) دراسات المستشرقين ٢٢
(١٠٨) الأنعام ٤٥
(١٠٩) النجم ٥١، ٥٠
(١١٠) الحلقة ٨
(١١١) الفرقان ٢٨
(١١٢) إبراهيم ٩
(١١٣) طبقات شعول الشعراء ٩ - ٧
(١١٤) الأغاني ١ ٢٢٥
- (115) The Origins of Arabic Poetry : 432
- (١١٦) المرجع نفسه الصفحة ذاتها
(١١٧) انظر (الزلف والمختلف في أسماء الشعراء) للحسن بن بشر الأمدى - تصحيح كركو - نشر القدس ١٣٥٤هـ - ٨٢
- (118) The Origins of Arabic Poetry : 432
- (١١٩) الأغاني ٢ ٩٠، ٨٩
(١٢٠) نفسه ٢ ٩٢
(١٢١) نفسه ٢ ٩٦
(١٢٢) الأصمعيات ٦٨
- (123) The Origins of Arabic Poetry : 433
(124) The Origins of Arabic Poetry : 434
- (١٢٥) المرجع نفسه الصفحة ذاتها
- (126) The Origins of Arabic Poetry : 434
- (١٢٧) نفسه الصفحة ذاتها
(١٢٨) نفسه الصفحة ذاتها
(١٢٩) انظر الفهرست ١٢٢
(١٣٠) انظر معجم الشعراء للمريزاني ط الحلبي ١٩٦٦ م ٥٠٧، الفهرست لابن النديم ١٩٦. معجم الأدباء ١٨ - ١٧١، إنباه الرواة ٣ ١٨٢، عيون التواريخ ٩ ٢٨٥، الوافي بالوفيات للصعدي ٤ ٢٢٦
- (131) The Origins of Arabic Poetry : 435
- (١٣٢) نفسه الصفحة ذاتها
(١٣٣) الأغاني ١٣ ٢٦٥
- (134) The Origins of Arabic Poetry : 435
- (١٣٥) ديوان عبيد بن الأبرص بتحقيق الدكتور حسين نصار ط الحلبي ١٩٥٧ م ٢٨
(١٣٦) المصدر السابق ٢٥
(١٣٧) نفسه ٩٧
- (138) The Origins of Arabic Poetry : 435
- (١٣٩) ديوان عبيد بن الأبرص ٧٨ والمعاصم التواء في عصب الرجل
(١٤٠) نفسه ١٥
(١٤١) نفسه ١٦١
- (142) The Origins of Arabic Poetry : 435

- (١٤٢) الفضلوت ط . دار المعارف بمصر . الطبعة الخامسة بتحقيق أحمد شاكر وعبد السلام مازون : ١٦٢ .
(١٤٤) البقرة : ٢٤٥
(١٤٥) الأغاني ١٤ : ١٥١ .

(146) The Origins of Arabic Poetry : 435

- (١٤٧) الأغاني ١٤ : ١٥١
(١٤٨) انظر شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات لأبي بكر الأتباري ط . دار المعارف بمصر ١٩٦٩ : ٤٩٠
(149) The Origins of Arabic Poetry : 435

- (١٥٠) نفسه : ٤٢٦
(١٥١) نفسه الصفحة ذاتها .
(١٥٢) الأغاني ١٤ : ١٥١ .
(١٥٣) الفضلوت : ١١٧ .
(١٥٤) الفرقان : ٦٠
(١٥٥) البقرة : ١٤٦
(١٥٦) هذا البيت منسوب للشطيري . انظر الأغاني ٢١ : ١٧٩ . ١٨٠ . ديوان الشنفرى (مخطوطة المطرانف
الامنية) ط . لجنة التأليف والترجمة والنشر : ١٩٢٧ م
(١٥٧) تفسير الطبري ١ : ١٢١ . ط . دار المعارف بمصر بتحقيق محمود محمد شاكر
(١٥٨) لاستاذنا محمود شاكر تملق طريف يقول فيه : «لا يزال أهل الفناء في عصرنا يكثرون ويكثرون يذكره
في محاضراتهم ويكتبون نقلا عن الذين يتتبعون مساهمة من الأقوال . ولم يلاحظوا الذين يأتون فيما
لا يستحسنون باسم الاستشراق ورد الطبري منهم من كان له من الجهل والخطأ زيادة تلهو عن الكثرة
الطبري ١ : ١٢١ ملاحظ

(159) The Origins of Arabic Poetry : 458

- (١٦٠) ذكر انها (٥١) وهذا خطأ منه . بل هي (٤٩) .
(١٦١) انظر تفسير الطبري ١٥ : ٢٢٧ . ومختصر ابن كثير ٢ : ٢١١
(١٦٢) يوسف : ٣
(١٦٣) تهذيب سعة ابن هشام ١ : ٨٧
(164) The Origins of Arabic Poetry : 436
(١٦٥) ديوان النافذة الذهبية بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ونشر دار المعارف بمصر ١٩٧٧ م : ٢٢٢
(١٦٦) الشعراء : ١٠٦ ، ١٠٧ .
(١٦٧) تراجم المستشرقين : ٢٧
(١٦٨) نفسه : ١٨

(169) The Origins of Arabic Poetry : 437

- (١٧٠) انظر لسان العرب : مادة قبل .
(١٧١) الأغاني ١٥ : ٤١

(172) The Origins of Arabic Poetry : 437

- (١٧٢) انظر لأقاموس المحيط : مادة أظم .
(١٧٤) انظر لسان العرب : مادة سجد .
(١٧٥) نشره محمد سعيد مؤوي في المكتب الإسلامي ببيروت ١٩٦٤ م
(١٨٦) ديوان عنترة بن شداد : ٢٤٢
(١٧٧) نفسه : ٢٤٥

- (178) The Origins of Arabic Poetry : 437
- (180) The Origins of Arabic Poetry : 437
- (182) The Origins of Arabic Poetry : 438
- (186) The Origins of Arabic Poetry : 437
- (191) The Origins of Arabic Poetry : 436
- (199) The Origins of Arabic Poetry : 449
- (202) The Origins of Arabic Poetry : 440
- (211) The Origins of Arabic Poetry : 441
- (213) The Origins of Arabic Poetry : 442
- (١٧٩) نفسه : الصفحة ذاتها
- (١٨١) ديوان عبيد : ١٥
- (١٨٣) نفسه : الصفحة ذاتها
- (١٨٤) الأغاني ٣ : ٩٢
- (١٨٥) انظر لسان العرب . مادة سنن
- (١٨٦) الأغاني ٣ : ٩٢
- (١٨٧) النمل : ١٥
- (١٨٩) الأغاني ٣١ : ١٨٢
- (١٩٠) غفر : ١٨
- (١٩٢) الأغاني ١٤ : ١٥
- (١٩٣) الإصالة ٧ : ٨١
- (١٩٤) انظر الأغاني ١٤ : ١٥ وكتلي دراسات في الشعر العربي ط . دار المعرفة الجامعية ١٩٨١ م ٢ : ٤٤
- (١٩٥) ديوان حسن بن ثابت بتحقيق سيد حنفي حسنين ونشر الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٤ م . ٣٩٠
- (١٩٦) انظر لسان العرب مادة زين
- (١٩٧) شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات
- (١٩٨) النمل : ٤٤
- (٢٠٠) نفسه : ٤٣٩
- (٢٠١) نفسه : ٤٤٠
- (٢٠٣) نفسه : الصفحة ذاتها
- (٢٠٤) نفسه : ٤٤١
- (٢٠٥) نفسه : ٤٤٢
- (٢٠٦) انظر في ذلك : تاريخ العرب قبل الإسلام لجواد علي . والتاريخ العربي القديم لطائفة من المستشرقين . ترجمة فؤاد حسنين علي . وتاريخ الادب العربي لبلاشير ترجمة ابراهيم الكيلاني ط . دمشق . وأصل الخط العربي وتاريخ تطوره : إلى ما قبل الإسلام لخليل نامي (بحث في مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة - المجلد الثالث - العدد الأول)
- (٢٠٧) انظر : الزهر للسيهلي ١ : ٢٢٦ - ٢٢٣
- (٢٠٨) نفسه : ٢٢
- (٢٠٩) البيان والبيان ١ : ١٨٦
- (٢١٠) دراسات المستشرقين : ٤٦

(٢١٤) دراسات المستشرقين ١٣١ .

(215) The Origins of Arabic Poetry : 443

(216) The Origins of Arabic Poetry : 443

(٢١٧) انظر النقد التحليلي لكتاب في الادب الجاهلي لمحمد احمد الفمراوي المقدمة ي.ز

(218) The Origins of Arabic Poetry : 444

(٢١٩) نفسه الصفحة ذاتها .

(٢٢٠) نفسه الصفحة ذاتها .

(٢٢١) سبقت الإشارة إلى نقل «الدكتور طه حسين» الفكرة بنصها من «مرجليوث» . انظر : في الادب الجاهلي : ٧٢، ٧١ .

(222) The Origins of Arabic Poetry : 446

(٢٢٣) نفسه ٤٤٧

(٢٢٤) انظر في ذلك القيان والفناء في العصر الجاهلي للدكتور ناصر الدين الأسد ، نشر دار المعارف بمصر .

(٢٢٥) دراسات المستشرقين ١٣٢

(٢٢٦) المرجع السابق ٧٠

(227) The Origins of Arabic Poetry : 447

(228) The Origins of Arabic Poetry : 447

(٢٢٩) عُدَّ «تيودور نيلدكه» ١٥ ألف بيت من الشعر الجاهلي وعده ، وكان ذلك في كتاب أصدره عام ١٨٦١ م .

وقد عثر بعد ذلك على نصوص جاهلية كثيرة حُفقت ونشرت ، ربما تصل بأبيات الشعر الجاهلي إلى

أضعاف هذا العدد (انظر رأي نيلدكه في دراسات المستشرقين : ٦٠) .

(٢٣٠) دراسات المستشرقين ١٤١

الفصل الثاني

المحاكاة في الشعر الجاهل

رؤية نقدية

قد يبدو غريبا استخدام لفظ المحاكاة استخداما نقديا ونحن نتحدث عن الشعر الجاهل ، لأن هذا اللفظ imitation قد تعرفه الدارسون مصطلحا نقديا برز في الفكر اليوناني منذ أفلاطون الذي أشار إليه في مواطن كثيرة من كتابيه : القوانين والجمهورية ، وقد استخدمه أساسا للحديث عن الفن والتقليد بمعنى النقل الأمين ، وللتفرقة بين الصورة في الطبيعة ، والصورة في الفن .

وفكرة المحاكاة في الفنون كانت موجودة قبل أفلاطون ، ولكنه حاول تحليلها عند دراسته حقيقة الفن ، فأصاب حيناً وأخطأ حيناً آخر ، حتى جاء أرسطو وقسم في دراستها عناصر جديدة ، إذ قال إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالمحاكاة ، وبغير المحاكاة لا يمكن أن توجد أية صورة من صور الفن . وأرجع الشعر في أصله إلى عاملين : غريزة حب النغم والإيقاع ، وغريزة المحاكاة التي تتجلى في الإنسان منذ طفولته ، بل إن الإنسان لتفقه على سائر الحيوان بتفوقه في القدرة على المحاكاة والفن محاكاة للطبيعة ، ليس بمعنى أنه ينقل صورها ، بل بمعنى أنه يسير سيرها ، ويحى مستها . فالمحاكاة لا يمكن أن تكون حرفية .

وقد كانت فكرة المحاكاة التي تتصل اتصالاً وثيقاً بفكرة الإلهام ومصادره ، ومادة الفن الشعري نفسه - موضع دراسات النقاد في عصور مختلفة منذ عهد اليونان حتى العصر الحديث ، ولم يقصد بها قط عند نشأتها فكرة محاكاة شاعر لآخر ، ولكنها تضمنت هذا المفهوم في تعاليم ديونيسيوس Dionysius الذي ألف كتاباً قسمه ثلاثة أقسام الأول عن المحاكاة نفسها ، والثاني عن الأدباء الجديرين بالمحاكاة ، والثالث عن طرق المحاكاة في ضوء هذا المفهوم . وقد أهدت مدرسة ليذوقراطس Isocrates فكرة احتذاء شاعر للنماذج الرفيعة الممتازة ، وقررت أن من الخطأ البين عد محاكاة شاعر لآخر نوعاً من السرقة . وكذلك فعل شيشرون عندما أكد ضرورة ما قرره ديموستينيس Demostenes من أن الأديب طامح إلى تعلم أساليب غيره عن طريق محاكاتها . وجاء بعده كروتيليان

Quintilian قرر أن التقليد الفني للنماذج الرفيعة ، لا يمكن أن يعد سرقة ، بل هو محاكاة لفضائلها ، فالأديب لا يقلد إلا ما يجب به الآخرون . ولكن كوتيليان يضع بعض الشروط لمن يريد المحاكاة ، فلا بد له أولا أن يحاكي أديبا كبيرا معترفا به ، وعليه بعد ذلك أن يكون مدركا تمام الإدراك ما يقلده ، بصيرا بما فيه من سمو أو هجنة ، ثم يرى كوتيليان أن التقليد لا يكون مجرد الكلمات ، ولكن التقليد يكون للأسلوب وما فيه من طريقة العرض ، ونجارب الأديب مع عاطفته ، وبراعته في استخدام الألفاظ والصور الفنية .

وقد جعل هوراس هذه المبادئ جميعها أساسا هاما في فن الشعر ، واعترف أنه قلد الكثيرين ، ذاكرا أسماء بعضهم ولكنه يهاجم أولئك المقلدين الذين يقتصرون على نقل النماذج التي يحاكونها ، ويقرر أن المحاكاة الفنية الصحيحة ليست تكرارا ، ولكنها خلق جديد .

ولاحظ أبركرومبي أن هوراس كان يرى أن شعراء اليونان هم النماذج التي ينبغي أن تحاكي ليلا ونهارا ، وأن الشعر ينبغي أن ينظم كما كانوا ينظمونه ، فإذا كانوا قد جعلوا للأشخاص الخرافية والقصصية صورا وطباع خاصة ، فلا بد من المحافظة عليها كما هي . ولكنه لاحظ أن هوراس - برغم ذلك - كان يرى أن هذا الاحترام للقدماء يترك مجالا للابتكار والإختراع .

وجاء لونغينوس Longinus بعد ذلك فجعل محاكاة النماذج القديمة الرفيعة وسائل فعالة لتمر الأفكار السامية والإحساس والتعبير . وبشترك معه في الرأي سينكا Seneca الذي يوجب على الأديب التمس بالنماذج القديمة عن طريق محاكاتها .

وما إن بجى عصر النهضة حتى يرى أن فكرة المحاكاة - بمعناها الذي قرره النقاد اللاتين - تصبح أساسا من أسس النقد في هذه الفترة . فقد تناول بولتيان Politiان هذه الفكرة بالمناقشة والتحليل ، فأوضح أن الأسلوب شيء شخصي ، وأن أسلوب الأديب الذي لا يمكن أن يكون تقليدا محضا ، إنما هو كالبقاء يردد ما يسمعه من أصوات دون فهم لمعناها .

مثلا استمد أدب اللاتين غذاءه من الأدب اليوناني ، استمد الأدب

الأوروف من الأدبين اليوناني واللاتيني ، ويدكر لنا أنكر Atkins في كتابه (تاريخ النقد الأدبي القديم) أن بترونيوس Petronius أثر تأثيرا واضحا في شعراء القرن السابع عشر الميلادي في كل من إنجلترا وفرنسا ، من أمثال رابن Rapin ، وبوسو Bossu ، وسان إفرموند St. Evermond ، ودریدن Dryden ، بل إن هذا الشاعر الإنجليزي دریدن كان كثير النقل عن السابقين كما يقول النقاد . وهو يعترف بأنه نقل معظم أفكار قصيدته Troilus and Cressida من يورويديس وشكبير ويومنت Beaumont وفلتشر Fletcher على أساس نظرية المحاكاة كما سبق أن قررها لونغينوس وغيره من النقاد .

وبلغ من إيمان توماس جراي T. Gray بصدق نظرية المحاكاة أنه كان يضع في نهاية كل قصيدة مواضع الأخذ فيها ، وكذلك كان يفعل معاصره كولنز Collins . بل نستطيع القول بأن طبيعة القرن الثامن عشر في أوروبا كانت تسمح بهذه المحاكاة . وهذه نقطة خلاف جوهرية بين شعراء ذلك العصر والشعراء الرومانتيكيين الذين حاربوا فكرة المحاكاة بهذا المعنى . وممرد للنقاد أن مبدأ محاكاة الأقدمين من أسس المذهب الكلاسيكي الذي يقول : أساس الإعجاب بالكمال الفني ، وقد أراد الكلاسيكيون أن يوحّدوا أساسا عقليا لهذا الإعجاب فيرووه بقولهم : إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة ، فإن الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة ، لأنها لا تقدم نموذجا يتضمن التفاصيل الكاملة المتسقة التي تؤلف الجمال . ولما كان الأقدمون قد نهضوا بحجة الاختيار والتأليف نقلا من الطبيعة ، فحن نحاكيا إذن عندما نقلدهم .

وتتفق آراء بعض نقادنا العرب الأقدمين مع آراء النقاد الأوربيين في تفسير ظاهرة المحاكاة أو التقليد ، فقد أوجب ابن طباطبا العلوي في كتابه (عيار الشعر) على الشاعر المبتدئ ، « أن يديم النظر في الأشعار القديمة لتلصق معانيها بفهمه ، وترسخ أصولها في قلبه ، وتصير مواد لطبعه ، ويذوب لسانه بالفاظها ، فإذا جاش فكره بالشعر أدى إليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشياء » .

بل إن ابن طباطبا يشير في كتابه (عيار الشعر) إلى أنه قد ألف كتابا خاصا

بشرح هذه الفكرة سماه (تهذيب الطبع) ثم يرى القاضى الجرجاني يقيم الشعر على أساس الطبع والرواية والذكاء ، ثم يجعل الدرية مادة له ، وقوة لكل واحد من أسبابه . ويتابع أبو هلال المسكرى هذين الناقدين العظيمين فى التنبه إلى أهمية المحاكاة فى الفن حين يقول « لولا أن القائل يؤدى ما سمع لما كان فى طاقته أن يقول ، وإنما ينطق الطفل بعد استماعه من البالغين » .

وإذا جاز لنا فى ضوء المفهوم النقدى للمحاكاة - كما أوضحته - أن نفرس التشابه فى الأشعار من حيث تداول المعنى وصياغته فى العصور المتأخرة عن بداية الشعر العربى فى العصر الجاهلى ، فكيف يمكن تفسير هذه الظاهرة فى العصر الجاهلى نفسه ، وهو ضيق الحدود من الناحية الزمنية ، لا يتجاوز ما وصل إلينا من أشعاره مائة وخمسين عاما قبل ظهور الإسلام ، فشعرؤه من حيث أزمانهم قريب من قريب . بل كيف يمكن أن نفرس هذه الظاهرة عندما نجد فى شعر الشاعر الواحد ، وكأنه يحتذى نفسه ويحاكى شعره . إن هذه الظاهرة تلفت نظر الباحث فى الشعر الجاهلى لفتا قويا ، وخاصة أنها لا تعتمد على المعانى المشتركة المتداولة موضوعة فى صياغة جديدة فحسب ، بل تعتمد أيضا على الاشتراك فى الصياغة ، والتطابق فى الألفاظ فى بعض الأحيان ، الأمر الذى يدفع بعض الباحثين إلى رسم الشعر الجاهلى بالتكرار وانحصار المعانى يقول فى ذلك الدكتور شوق ضيف ، إن الشعراء كانوا يرددون معانى بعضها . حتى لتحول قصائدهم إلى ما يشبه طريقا مرسوما يسرون فيه ، كما تسم قوافلهم سيرا رتيا ، وكانوا هم أنفسهم يشعرون بذلك شعورا حقيقيا ، مما جعل زهير يقول بيته المأثور إن صح أنه له :

ما أراتنا نقول إلا معاراً أو معادا من لفظنا مكرورا

فهو يشعر أنهم يدثون ويحيثون فى ألفاظ ومعان واحدة ، ويجردون على طراز واحد ، طراز تداولته مئات الألسنة بالصقل والتهذيب ، ونراه فى موضع آخر يصف الشعراء الجاهليين بالإفراط فى النزعة الحسية ، ثم يقول : « وهذه الحسية فيهم جعلتهم لا يسمعون بمعانيهم ، بل جعلتهم يدورون حول معان تكاد

تكون واحدة ، وكأنما اصطلحوا على معان بعينها . فالشعراء لا ينحرفون عنها
بمئة ولا بسرة ، فما يقوله طرفة في الناقة ، يقول فيها غيره ، وما يقول امرؤ
القيس في بكاء الديار يقوله جميع الشعراء . واقرأ حماسية كمعلقة عمرو بن
كلثوم فستجد الشعراء الحماسيين لا يكادون يأتون بمعنى جديد . وقل ذلك في
غزلهم ومدائحهم وراثتهم فالشعراء يتداولون معاني واحدة ، وتشبيهات وأخيلة
واحدة ، ومن ثم تبدو في أشعارهم نزعة واضحة للمحاكاة والتقليد ، وجنى
عليهم ذلك ضيقا واضحا في معانيهم .

وهذه الآراء موضع نظر ، ففيها مبالغة في وصف النزعة الحسية في الشعر
الجاهلي ، وفيها مجاوزة للواقع حين نجعل الحسية سببا في وجود معان مشتركة .
وليس معنى دوران الوصف على معان ثابتة ، جهود الشعر الجاهلي عليها وحدها
وأذكر في هذه المناسبة أن سدلي لى Sidney Lee قد ادعى أن شكسبير احتذى
في وصفه للفرس قصيدة دى برتاس Du Bartas ، فعقب على ذلك أحد النقاد
ساخرا من الادعاء وقال : إن هذا أمر طبيعي ما دام الشعاران يفتقران من منهل
واحد ، وأورد وصفا للفرس لشاعر ثالث هو بولشي Pulci . مع معاني
القصيدتين السابقتين ، ليدلل على أن معاني الشعراء الثلاثة قد انتهت لأنهم
سجلوا أحسن أوصاف للفرس متعارف عليها في عصرهم .

أما إحساس الشعراء الجاهليين بأن أشعارهم تسير في طريق مرسوم ، كما
سلف القول في تصور بيت زهير الذي يمكن أن نضيف إليه قول ابنه كعب
(وربما كان اليتان شيئا واحدا) :

ما أرانا نقول إلا رجيعاً ومعاداً من قولنا مكروراً

وكذلك قول عنترة : هل غادر الشعراء من مترد

فمعناه أن الأول لم يترك للآخر شيئا كما قال النقاد العرب بعد ذلك ، وهذه
الفكرة تنبأ بها لايروي Le Bruyere في النقد الأوروبي في القرن السابع عشر
الميلادي ، في قوله المشهورة : Tous est dit التي حلها سانسوري Sainsbury
فقال : لاشك أن كل شيء قد قيل منذ زمن بعيد ، فالمعاني إنما تنبها فكرة
الحياة والموت ، ومنظر الشروق والغروب ، والسمة والحجل . والصهباء

حين تنقد في الكأس ، والليل المهين إلى آخر هذه الأشياء التي لا تنعم في
أى عصر من العصور ، لكن الذى يظن أن تداول الشعراء هذه المعاني لا يدع
مجالا للتجديد في الشعر ، إنما يعمى عن الحقائق . فإحساس الشعراء الجاهلين
إذن صادق في تكرار المعاني الكلية ، وهذا هو المفهوم الصحيح لأقوالهم ، إذ
يستحيل أن يعترفوا بأنهم نسخ مكرورة في صياغة أفكارهم والتعبير عنها .

وإذا عدنا للشعر الجاهلى في ضوء هذه المفاهيم النقدية التى فسرت معنى
المحاكاة ، فس نجد أنفسنا أمام أنواع متعددة ظهرت في هذا الشعر ، وتنتمى
جميعا إلى فكرة المحاكاة في ظاهرها ، ولكنها قد تباينها أحيانا في طبيعتها أو
مفهومها . وأبرز هذه الأنواع ما ينتمى إلى المحاكاة انتاء حقيقيا ، وأعنى به تعاور
الشعراء الجاهلين المعنى الواحد في أوصاف محددة ، يديرونه في صياغة جديدة
أو متقاربة أو متحدة فالناقة التى مكاد يجد وصفها في كل شعر جاهلى ،
تستأثر بقدر كبير من هذه المعاني المشتركة ، خاصة في التثبيات التى يصعب
التوسع فيها ، فهم يشبهونها بالسينة (العذولة) نسبة إلى جزيرة من جزائر
البحر يقال لها عدولى أسفل من أوال ، وأوال أسفل من عمان .

وقيل نسبة إلى قوم كانوا ينزلون بهجر ، يقول طريقة :

كَانَ حُدُوجَ الْمَالِكِيَّةِ غُدْوَةً
عَدُولِيَّةٌ أَوْ مِنْ سَمِيْنِ ابْنِ يَابِسٍ
بَشَقَ حَيَابَ الْمَاءِ حَيْرُومَهَا بِهَا
وقال أبو ذؤاد الإبادى .

هل ترى من طعائن باكرات
وقال عمرو بن قميئة :
هل ترى عِمْهَا نَجِيْزُ سِرَاعًا
وقال تميم بن أُمِّ بِنْتِ مَقْبِلٍ
مال الحداة بها لحائش فربه
وقال المرقش الأكمي

خَلَايَا سَفِينٍ بِالنَّوَاصِفِ مِنْ دَدٍ
يَجُورُ بِهَا الْمَلَّاحُ طَوْرًا وَيَهْتَدِي
كَأَنَّ قَسَمَ التُّرْبِ الْمَقَائِلُ بِأَيْدٍ
كَالْعَدُولِيَّةِ سَمِيْنٌ أَنْقِحَامُ
كَالْعَدُولِيَّةِ رَاتِحًا مِنْ أُولِ
مَكَانَهَا سُفْرٌ بِسَبَبِ أُولِ

لَمِنَ الظَّنِّ بِالضَحَى طَائِفَاتٍ
وَقَالَ بَشْرُ بْنُ أَبِي خَازِمٍ :
فَكَانَ طَعْنُهُمْ غَدَاةً تَحْمَلُوا
وَقَالَ عُبَيْدُ بْنُ الْأَبْرَصِ :

تَبْصُرُ خَلِيلِي هَلْ تَرَى مِنْ ظِلْمَاتِنِ
كَعُومَ سَفِينٍ فِي غَوْلِبِ لَجَّةٍ
وَقَالَ أَيْضًا :

تَبَيَّنَ صَاحِبِي أَتْرَى حَمُولًا
وَقَالَ الْمُتَقَبِّ الْعَبْدِيُّ :

وَهَنَّ كَذَلِكَ حِينَ قَطَعْنَ قَلْبًا
بَشَبَنَ السَّفِينِ وَهَنَّ بَحْتَ
وَقَالَ أَيْضًا :

كَانَ الْكُورُ وَالْأَنْسَاعُ مِنْهَا
يَشْتَقُّ الْمَاءُ جُوجُوهَا وَيَعْلُو
وَقَالَ أَمْرُو الْقَيْسِ :

فَشَبَّهِتُمْ فِي الْآلِ مَا نَكَّشْتُمَا
وَقَالَ بَشَّامَةُ بْنُ الْغَدِيرِ

وَإِنْ أَدْبَرْتُ قَلْتُ مَشْحُونَةً
أَطَاعَ لَهَا الرِّيحُ قَلْعًا حَمُولًا

وأقصى بهذه المواضع المتحدة المعنى في وصف الإبل في سيرها بالسم ،
ولكننا نظم الشعراء الجاهليين إذا اقتصرنا على رصد الظاهرة دون تحليل ما في
هذه الأشعار من إضافة للمعنى العام ، أو إضافة جزئيات في صورة التشبيه ،
أو قدرة كل شاعر على الصياغة التعبيرية ، فبعض الشعراء اقتصر على التشبيه
مع جهود الحركة كما ترى في بيت تميم بن أبي ، والمرقس الأكبر ، والصورة
الثانية لعبيد بن الأبرص ، وبعضهم أضاف عنصر السرعة إلى حركة السفينة في
التشبيه ، كما ترى في بيت عمرو بن قميصة ، وأبي نؤاد الإبادي الذي استخدم
لفظ (انتحام) ليعبر به عن قوتها وسرعتها في آن واحد

أما بشامة بن العدير فاهتم في صورته بأن تكون السفينة مشحونة حتى يكون سيرها وثيقا ، ولكنه جعل الشراع جفولا أى مسرعا بفعل الريح . ولاحظ بشر بن أى خازم تمايل السفينة في سيرها السريع . ونجد الصورة نفسها عند عبيد بن الأبرص ، ولكنه أضاف إليها أثر حركة الموج وهبوب الريح في هذا التمايل . واهتم امرؤ القيس بعصر اللون في الصورة مع سرعة السير . وتكاملت في صورة طرفه عناصر مختلفة ، فهو يشبه مراكب النساء بالسفن الضخمة باستخدامه كلمه (خلایا) ، وقد نص معظم علماء اللغة على أن الخلية هي السفينة العظيمة التي توجد معها قوارب نجاة . وأضاف لها في البيت الثاني حركتها المنيفة ، فأتى بصورة الملاح وهو يميل بالسفينة مرة ، ويعتدل أخرى ، وأضاف في البيت الثالث تصوير حركتها وسرعتها وقوتها بشقها الماء بصدرها ، كما يشق الصبي كومة التراب بيده في تلك اللعبة من لعب الصبيان في العصر الحاضر التي يقال لها الضيالة أو المغايلة . وفي صورة المنتصب العبدى الأولى نراه يهيم في تشبيه الإبل بالسفن بالتحجم . فهي طويلة مريضة ، ويهيم في الصورة الثانية بالطول أيضا والارتفاع ، ويضيف القوة في شقها الماء بصدرها . وليس عجبا أن يتفق طرفه بن العبد والمنتصب العبدى في تفاصيل صورتهما التي لا تكاد نراها عند غيرهما ، بحكم تجربتهما الواقعية في الحياة .

وإذا نظرنا في معنى آخر متحدث مسلوب نجد أن الشعراء الخاضعين قد تعاوروا ووصف بفعالية الفوائد العسوف الأهم . كما عند في ذيل عسرو بن قميصة :

قَتَا الْمُتَهَوِّينَ عَلَى حَوَارِيَةٍ وَعَلَى أَرْمَاهِ رِيَابٍ وَالتَّكْسَلِ

ويقول عبيد بن الأبرص :
عَالَيْنَ رَقْمًا وَأَتَمَاطًا مُظَاهِرَةً وَكَئَلَةً يَعْنِينَ الْعَقْلَ مَقْرُومَةً
مَلْعَبَقَرَىٰ عَلَيْهَا إِذْ غَدَوْا صَبَحَ كَأَنَّهَا مِنْ يَجْمَعِ الْجَوَابِ مَدْنُومَةً

وقال طرفه بن العبد :
عَالَيْنَ رَقْمًا فَتَحَدَّ الْأَبْرُ مِنْ عَفْرِ كَنْحِيٍّ سَبِيحٍ

وقال المتنبي : عَدَّ بَنَاتِي مِنْ مِزَاجِهَا أَنْثَىٰ لَهَا وَعَلَى الْأَحْدَاثِ رَقْمٌ كَانَتْ

وقال علقمة بن عبدة :

عَقْلًا وَرَقْمًا تَظَلُّ الطَّيْرُ تَخْطِفُهُ
كَثَّةٌ مِنْ دَمِ الْأَجْرَافِ مَذْمُومٌ

وقال المسيب بن علس :

عَقْلًا وَرَقْمًا نَمَّ أَرْدَقُهُ
كِلَلٌ عَلَى أَطْرَافِهَا الْحَمْلُ

وقال زهير بن أبي سلمى :

عَلُونُ بِأَنْمَاطٍ عِتَاقٍ وَكِثَّةٍ
وَرَادٍ حَوَاشِيَا مُشَاكِهِ الدِّم

وأكتفى بهذه المواضع التي اتفقت على وصف تغطية الموادج لتنظر في عناصر اتفاقها في المعنى واختلافها في الصياغة ، إن كان ثمة اتفاق واختلاف . ولعلنا نلاحظ استخدام الشعراء لألفاظ تكاد تكون واحدة ، أوها ل على أو علا ، ثم الأسماء الآتية : الرقم ، الأنماط ، العقل ، الكلل أو مفردها . ولكننا لو تجاوزنا هذا الاتفاق اللفظي الذي تحصره الثياب الفعلية التي يغطي بها الهودج ولا يستطيع الشاعر تجاوزها ، لرأينا اختلافا في جزئيات الصورة وفي مقدرة الشعراء التعبيرية والتصويرية على السواء ، فمنهم من اقتصر على وصف اللون الأحمر ، مثلما فعل عمرو بن قميئة ، وعبيد بن الأبرص في بيته الأول ، والمسيب بن علس ، مع اختلاف في الصياغة إلى حد ما ، ومنهم من شبه تلك الحمرة بشيء حسي في بيته ليقربها إلينا ، فقد جعلها زهير في لون الدم ، واستخدم طرفه وعبيد بن الأبرص في بيته الثاني لفظ (نجيح) الذي يفسره اللغويون بأنه دم الجوف خاصة ، وقد يفهم من أقوالهم أنه يميل إلى السواد ، وقيل هو الدم الطرى المصبوب قبل أن يتجمد ، وبذلك يكون طرفه وعبيد قد أرادا الحمرة غير الداكنة بدليل إضافة طرفه النجيج للذبح للدلالة على إرادة اللون في حالة الذبح : لأنه يتميز بعد أن يتجمد . وما يؤكد أن دم الجوف لا يقصد به ميل لونه إلى السواد أن عبيد به الأبرص وعلقمة بن عبدة استخدماه في تشبيههما ، وأضافا إلى صورتها عنصرا آخر لا يوجد عند غيرهما وهو أنه (مذموم) أي مطلى بالدم ، وأضاف علقمة عنصرا آخر وهو أنه لشدة جهرته ومشايبته اللحم في تلك الحمرة تنقض عليه الطور .

يبتعد المثقب العبدى بصورته عن الدم ليصور الثياب الملونة الحمراء التي طرح على الهودج بأزهار شقائق النعمان . وهكذا نجد أن هذا المعنى المتحد المحصور في نطاق أمر حسي مجنود قد تعددت صورته الفنية .

فإذا اتجهنا إلى معنى آخر متحد في الشعر الجاهلي ، فسنجد أن الشعراء قد
أكثرُوا من تشبيه الظلمات بالنخل أو الدوم في ارتفاعها ، يقول امرؤ القيس :

فَشَبَّهِمُ فِي الْأَلِّ لَمَّا تَكَمَّشُوا حَدَّثَنِي دَوْمٌ أَوْ سَفِينَا مُقَمَّرًا
أَوْ الْمَكْرَعَاتِ مِنْ نَخِيلِ ابْنِ يَامِنٍ دَوْنِ الصَّافَا اللَّائِي يَلِينُ الْمَشْقَرَا
سَوَاحِقَ جَبَّارٍ أَثِيثٍ فَرُوعُهُ وَعَالَيْنِ قَتُونًا مِنَ الْبُسْرِ أَحْمَرَا
وقال أيضا :

أَوْ مَا تَرَى أَظْلَعَنِي بَوَاكِرًا كَالنَّخْلِ مِنْ شَوَّكَانَ حِينَ صِرَامٍ
وقال أيضا :

وَحَدَّثَ بَأْنَ زَالَتْ بَلِيلُ حُمُولِهِمْ كَنَخْلٍ مِنَ الْأَعْرَاضِ غَيْرِ مُنْبِقٍ
ويقول المرقش الأكبر :

بَلْ هَلْ شَجَّتْكَ الظُّعْنُ بَاكِرَةً كَأَنَّهُنَّ النَّخْلُ مِنْ مَلْهَمٍ
ويقول أيضا :

لَمَنِ الظُّعْنُ بِالضُّحَى طَافِيَاتٍ شَبَّهَهَا الدَّوْمُ أَوْ خِلَافَا سَفِينِ
وقال عبيد بن الأبرص :

كَأَنَّ أَظْلَعَنِي نَخْلٌ مُوسَقَّةٌ سَوْدُ ذَوَائِبِهَا بِالْحِمْلِ مَكْمُونُهُ
وقال أوس بن حجر :

وَكَاَنَّ ظُعْنَ الْحَيِّ مُدْبِرَةً نَخْلٌ بِزَارَةِ حَمَلِهِ السُّعْدُ
وقال بشر بن أبي خازم :

كَأَنَّ حُمُولَهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا نَخِيلٌ مَحْلَمٍ فِيهَا انْحِنَاءُ
وقال أيضا :

كَأَنَّ حُلُوجَهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا نَخِيلٌ مَحْلَمٍ فِيهَا يُنُوعُ
وقال أبو دؤاد الإيادي :

وَإِذَا مَا فَجَّشَتْهَا بَطْنٌ غَيْبٍ قُلْتَ نَخْلٌ قَدْ حَانَ مِنْهَا صِرَامُ

وقال المسيب بن علس :

وَلَقَدْ أَرَى ظُعْنًا أَخِيلَهَا تُحَدِّدِي كَانَ زُمَاءَهَا نَخْلُ

وقال عمرو بن قميئة :

تَخَالَ حَمُولَهُمْ فِي الشَّرَابِ لَمَّا تَوَاهَقْنَ سُحْقًا طَوَالًا
وقال أبو ذؤيب المذلي :

صَبَا صَبَوَةً بِلَ لَحْجٍ وَهُوَ لَحْوَجٌ وَزَالَتْ لَهُ بِالْأَنْعَمِينَ حُدُوجٌ
كَأَنَّ زَالَ تَخَلَّ بِالْعِرَاقِ مُكْتَمٌ أَمَرَ لَهُ مِنْ ذِي الْفُرَاتِ تَخْلِجُ
وقال أيضا :

يَا هَلْ أُرِيكَ حَمُولَ الْحَيِّ غَادِيَةً كَالْتَخَلِّ زَيْنَهُ يَنْعُ وَإِفْضَاحُ
وقال زهير بن أبي سلمى :

يَحْفِظُهَا الْإِلُّ طَوْرًا ثُمَّ يَرْفَعُهَا كَاللَّيْمِ يَعْمِدَنَّ لِلْأَشْرَافِ قَطْرُ

فإذا اكتفينا بهذه الآيات في ذلك المعنى المتحد للدلالة على عشرات غيرها ، وجدنا فروقا فنية دقيقة فيما بينها ، حتى إذا تشابهت الصياغة التعبيرية ، فامرؤ القيس شبه الهوداج بالمكرعات أى النخيل المفروسة في الماء ، وتكون أطول النخل ، ثم نسبها إلى ابن يامن ، وهو من قوم اشتهروا بالنخيل والسفن من أهل هجر ، ثم أكد وصف النخل بالطول في البيت الثالث ، وشبه ما على الهوداج من الصوف الأحمر بما يحمله النخل من بسر أحمر .

ونجد امرأ القيس في الموضع الثاني يحدد مكان النخل في (شوكان) دون أن يكشف عن المقصود بهذه العلاقة المكانية ، وكذلك فعل المرقش فحدد أرض (ملهم) ، وعبيد بن الأبرص فحدد (زارة) وأوس بن حجر جعل مكان النخل عند نهر (معلم) ، وأبو ذؤيب المذلي جعل مكانها أرض العراق . وكل هذه الأماكن مشهورة بكثرة مائها وخصوبة أرضها وطول النخل فيها . ويؤكد عمرو بن قميئة هذا الطول باستخدامه لفظ (سَحَق) والسحوق النخلة الطويلة ، ثم يقرن ذلك بقوله (طَوَالًا) زيادة في التأكيد .

ونهتم عدد من الشعراء بإيجاد علاقة بين ما على الهوداج من صوف أحمر ، وما على النخل من بلع أحمر ، ولهذا يهتمون بذكر قرب صرامه ، نجد ذلك في الموضع الثاني عند امرئ القيس ، وفي البيت الثاني لبشر بن أبي خازم ، وعند أبي ذؤاد . وبعضهم يعبر عن ذلك تعبيرا إيحائيا بقوله (مكوم) أى مغطى خوفا من الجراد والطير مثلما نجد عند عبيد بن الأبرص وأبي ذؤيب

بعضهم يدلل على لونه الأحمر بتحديد غوغه كما فعل أوس بن حجر فذكر
 (السُّعْد) . وبعض الشعراء يؤكدون وجه الشبه بين الهوداج والنخيل بالعلو ،
 كما نجد في قول المرقش (طافيات) ، وبعضهم أدرك علاقة أخرى وهى ثقل
 الهودج بما يعمله . وثقل النخلة بما تحمل ، كما تتمثل في قول عبيد بن الأبرص
 فقد وصف النخل بأنها موسقة أى محملة بالثمار ، ووضع ذلك بشر بن أبي
 خازم في صورة إيمائية حين جعل النخل في بيته الأول منحنيا بما عليه من ورق .
 ونجد المسيب بن علس وحده يلاحظ توالى الطعائن في القافلة فيهم بوصف كثرة
 النخل من أجل ذلك . وبعض الشعراء في صورهم أدركوا حركة الهوداج في
 الالارتفاع وانخفاض ، فكان تصويرها بالنخل في هذا الجانب الحركى ، نجد
 ذلك عند عمرو بن قميئة وزهير . ويزيد عمرو بن قميئة بملاحظة تواءم
 الإبل بما عليها من هودج أى مواظبتها في السير ، كما يلاحظ مدها أعناقها
 وكأنها بين الأرض والسماء . وما أدق هذه الصورة في تشبيه الهودج
 بالنخل . ولعلنا لاحظنا استخدام بشر بن أبي خازم في بيته الصياغة التعبيرية
 نفسها دون تعديل إلا في لفظين (هودج) بدلا من (حمل) وهما معنى
 واحد ، ثم القافية ، وهى التعبير الحقيقى الذى يدل الصورة تماما ، فالكلمة في
 البيت الأول أفادت ثقل النخلة بما تحمل للرجة انحنائها ، أما الكلمة في البيت
 الثانى فقد وجهت الصورة إلى اللون بذكر اللون .

ولنأخذ معنى ثالثا متحدا في الشعر الجاهلى لنستدل أكثر على ما نريد أن
 نصاع إليه وهى قدرة الشعراء الجاهلين الفنية على تداول المعنى الواحد في
 صور تعبيرية مختلفة ، تظهر في كل منها شخصية الشاعر وثقافته وخياله ، بما
 يؤكد عدم التخطية أو الانحصار الشعرى الذى يدعيه بعض الباحثين ، بعيدا عن
 المفهوم النقدي الصحيح لمعنى المحاكاة ، فقد تعاور الشعراء الجاهليون تشبيه
 آثار الديار في دروسها بخط الكتاب ، يقول عمرو بن قميئة :

من عرفت الديار عن أحقاب دارساً أيها كخط الكتاب

وقال المرقش الأكبر :

الدار قفر والرسوم كما رقت في ظهر الأديم ظم

وقال عبيد بن الأبرص :

لمن الديار أقمرت بالجَنابِ

وقال امرؤ القيس :

لمن طللُ أبصرته فشجاني

وقال أيضا :

أنت حَجَجَ بعدى عليها فأصبحت

وقال الحارث بن حلزة :

لمن الديار عَقَوْنَ بالحَبَسِ

وقال سلامة بن جندل :

لمن طلل مثل الكتاب الخمي

أَكَبَ عليه كاهِبٌ بدواته

وقال أيضا :

هاج المنازلَ رحلةَ المشتاقِ

لَيْسَ الرُّومِيسُ والجديْدُ بِلَهما

وقال عبد الله بن عَنَمَةَ الضبي :

فلم يبق إلا دِمْنَةً ومنازلُ

وقال معلوية بن مالك :

من الأجزاء أسفلَ من نُمِلَ

وقال طرفة بن العبد :

أشجاك الربعُ أُمَ قَدَمِهِ

كسطور السَّرقِ رَقَشه

وقال حاتم الطائي :

أُتِرفُ أطلالا ونوْها مُهْتَمّا

وقال الأخنس بن شهاب التغلبي :

لابنة حِطَّانَ بن عوفِ منازل

وقال أبو ذؤيب الهذلي :

عرفتُ الديارَ كرقمِ الدَّواةِ

غَيْرَ نَوَى وَدِمْنَةٍ كالكتابِ

كخط زبورٍ في عَسَبِ بِمالي

كخط زبورٍ في مصاحفِ رُهبانِ

آياتُها كَمَهَارِقِ الأُرسِ

خلا عَهْدُهُ بين الصَّلَيبِ فَمُطْرِقِ

وحادثُهُ في العينِ جِدَّةُ مُهَرِّقِ

دَمْنٌ وآياتُ لَيْسَنِ بِهَواقِ

فركنِ مِثْلَ المُهَرِّقِ الأخلاقِ

كأَرَدٍّ في حَضِّ الدَّواةِ مِدَادُها

كما رَجَعَتْ بِالْقَلَمِ الكتابُ

أُمَ رِمَادُ دِلَرسِ حُمَمِهِ

بالضحى مَرَقَشَ بِشِئِهِ

كخطك في رَقِّ كتابِ مُنَمَّا

كما رَقَشَ العنوانُ لى الرقِّ كاتِبُ

يَمِزُّها الكاتِبُ الحِمِيرُ

وقال عدى بن زيد العبادى :
 ما تَبَيَّنُ العينُ من آياتها غمَّ قُوًىٍ مِثْلِ خَطِّ بالقلمِ
 وقال لبيد بن ربيعة العامرى :
 وجلا السَّوْلُ عن الطَّلُولِ كأنها زُبُرُ مُجْدٍ مُتَوَّها أَقلامُها

ونكتفى بهذا القدر من تلك الآيات التى تدور فى هذا المعنى المتحد ، فإذا تأملناها وجدنا فروقا فنية دقيقة بينها ، فقد يكون التشبيه مباشرا دون إبراز وجه الشبه أو العلاقة بين رسوم الديار وهذا الكتاب ، مثلما نجد فى قول عمرو ابن قبيصة ، وعدى بن زيد ، والمرقس الأكبر ، وإن اختلف عنهما فى الصياغة ، ونجد فى بعض الصور اهتماما بالعلاقة بين المشبه والمشبّه به ، فحاتم الطائى ينص على دقة الحروف ، وسلامة بن جندل يهتم فى المقام الأول بالتنميق والجدّة ، ويمعر عنهما تعبيرا حيا متحركا بقوله (أكب عليه كاتب بدواته) ، وكذلك طرفة الذى استخدم فى إبراز التنميق الفعل واسم الفاعل وجعل المشبه به السطور نفسها ، وكذلك فعل الأحنس بن شهاب الذى خص الكتابة بالتشبيه ، وقد أخذ الكاتب ينمقها . واتجه بعض الشعراء إلى إيجاد علاقة أخرى بين المشبه والمشبّه به وهى الوضوح ، فأبرزوا فى تشبيه إعادة الكتابة لتجديدها ، نجد ذلك عند عبد الله بن عتبة ، ومعاوية بن مالك ، ولبيد . ونجد مجموعة أخرى من الشعراء يهتمون بنسبة الكتابة ، إذ جعلها امرؤ القيس فى البيت الأول لكاتب يمانى وعلى عسيب غلّة دون الصحيفة ، وجعلها فى البيت الثانى كتابة فى صحف راهب ، ونسب الحارث بن حلزة الكتابة إلى الفرس تارة ، وإلى الأحباش تارة أخرى فى قوله الذى ورد فى اللسان مادة هرق (آياتها كمهارق الحيس) . أما أبو ذؤيب فقد جعلها للكاتب الحميرى . ونجد سلامة بن جندل وحده يشبه الرسوم بالصحيفة البالية .

وهطول بنا الحديث إذا تتبعنا المعانى المشتركة فى الشعر الجاهل بين عدد كبير من الشعراء ، وهى كلها خاضعة لانحصار الوصف فى شيء واحد متصل بالبيئة ، فسنجد عشرات الآيات التى تصف الناقة بأنها (جمالية) ، وعشرات غيرها نمدد الممدوح على أنه (الراهب الماتة) وهذا هو الرقم المثالى فى الجود

بالتوق ، وسنجد عشرات الآيات يفخر بها الشعراء بظهور كوكب منهم كلما غاب كوكب ، بل سنجد هذه المعاني المشتركة في كل ما يتصل بالأمور الحسية أو المعنوية في البيئة البدوية في الجاهلية ، ولكن ذلك لا يجعلنا نقف عند حدود الاشتراك في المعنى دون تجلية صور التعبير الفني عنه ، وهى مختلفة من شاعر لآخر ، كما رأينا في تحليل ما سبق من شواهد .

وما أصدق ناقدنا العظيم عبد القاهر الجرجاني حين قال في كتابه (دلائل الإعجاز) : « فأما أن يؤدي المعنى بعينه على الوجه الذى يكون عليه في كلام الأول حتى لا تعقل ما هنا إلا ما عقله هناك ، وحتى يكون حافها في نفسك حالى الصور تير للشبهين في عينيك ، ففى غاية الإحالة ، وظن يفضى بصاحبه إلى جهالة عظيمة ، وهى أن تكون الألفاظ مختلفة المعانى إذا فرقت ، متفقها إذا جمعت وألف منها كلام » . ويقول في موضع آخر متفقا من سبقه من النقاد : « إنهم يقولون في واحد : إنه أخذه فأخفى أخذه . ولو كان المعنى يكون معانا على صورته وهيته ، وكان الآخذ له من صاحبه لا يصنع شيئا غير أن يدل لفظا ، لكان الإخفاء فيه عمالا ، لأن اللفظ لا يخفى المعنى ، وإنما يخفيه إخراجه في صورته غير التى كان عليها » .

ويشير عبد القاهر بذلك إلى أن النقاد السابقين عليه كان مهمهم استقصاء المعانى وردعا إلى أصولها لوجود أدنى تشابه . وكانت نتيجة ذلك أنهم لم يميزوا بين السرقة والمحاكاة أو الاحتذاء ، حتى جاء عبد القاهر فرأى أن الميرق في الجمال الفني ليست بجعلد المعانى ، ولكن بأن تختلف عليها الصور ، وتحدث فيها خواص ومزايا من بعد أن لا تكون ، وهو ميرق بين السرقة والمحاكاة أو الاحتذاء فيقرر أن الاحتذاء هو مجازاة شاعر لآخر في أسلوبه . وتندرج تحته فكرة الاستحذاء ، أى أن يولد الشاعر معنى جديدا من آخر قديم . وقد عرفه ابن رشيق بمصطلح (التوليد) ، وعرفه بأنه (ليس باختراع لما فيه من الاحتذاء بغيره ، ولا يقال له أيضا سرقة) . كذلك تندرج تحته فكرة التأثر ، وهو أن يأخذ الشاعر بمذهب غيره في أسلوبه وقفه ، وهو ما تنطبق عليه فكرة المدرسة الشعرية . ولعل الأمدى قد لاحظته حين اعتذر لما سماه سرقات البحترى من أى تعلم بتأثر

وقد مرت بنا في بعض ما سلف من شواهد صيغ تعبيرية تكاد تكون متفقة
تماما فيما بينها ، وهذه تثير إشكالا أصعب من مجرد الاتحاد في المعنى ، وهي
نوعان : صياغة متحدة متداولة عند أكثر من شاعر : وصياغة متحدة عند
الشاعر الواحد . أما الأولى فنجد لها أمثلة غير قليلة ، يقول امرؤ القيس :

وقبوا بها صحبي على مطيهم يقولون لا تملك أسي ونجمل
وأخذ طرفه فلم يفر غير القافية فقال (ونجمل) . ويقول أحد نقادنا
القدماء - وهو ابن وكيع - في هذا الموضع : « وقد زعم قوم أن هذا من
اتفاق الخواطر وتساوي الضمائر ، وبإزاء هذه الدعوى أن يقال : بل سمع
فاتح ، والأمران سائقان » .

ويقول امرؤ القيس :
فلأما يلائي ما حملنا غلامنا على ظهر محبوبك الشرافة ونحب
أخذه زهير فغير اللفظين الأخيرين قائلا : (محبوبك طمأ مفاصله)

وقال امرؤ القيس :
وعنيس كالوواح الإران نساها على لاحب كالبرود ذي الحيرات
أخذه طرفه فغير الكلمات الثلاث الأخيرة قائلا : (كأنه ظهر برجد)
وأخذ الشماغ صدر البيت وغير عجزه قائلا : (إذا قيل للمشيوبتين هما
هما) .

وقال امرؤ القيس :
نظرت إليك بعين جازئة حوراء حانية على رطل
أخذ المسيب بن علس شطره الأول وبذل الشطر الثاني فقال : (في ظل
باردة من الشتر) .

وقال امرؤ القيس :
كأني لم أركب جوادا للذة ولم أنبطن كاعلوات خلخال
ولم أسأ الرق الروقي ولم أقل لخل كركي كركة بعد إجمال
أحد عهد يهوث بن وقاص الحارثي صهري البيتين وغير عجزيهما فقال :
كأني لم أركب جوادا ولم أقل لخل كركي نقبي عن رجاليا

ولم أسبأ الزرق الروي ولم أقل لأيمار صدق عظموا صوء نلريا

وقال امرؤ القيس في وصف القرس :

سليم الشظا عبل الشوى شنج النسا له حجابات مشرفات على الغال

أخذ دريد بن الصمة صدره وغمر عجزه فقال : (طويل القرائه أسيل المقلد) وكذلك فعل كعب بن زهير أخذ صدره وغمر عجزه قائلا :
(كأن مكان الردف من ظهره قصر) .

وقال امرؤ القيس :

تبصر خليلي هل ترى من فلانين سواك نقبا بين حزمي شعيب

أخذ المرقش الأصغر صدره وغمر العجز قائلا : (خرجن سراعا وافقدن المفاثما) .

وكذلك فعل زهير بن أبي سلمى فقال في العجز : (تحملن بالعلياء من فوق جرم) وكذلك فعل ابنه كعب فقال في العجز : (كنخل القرى أو كالتنين حرائقه) وكذلك فعل بشر بن أبي خازم فقال في العجز : (غرائر أبكار ببرقة تم) وقال امرؤ القيس :

أصاح ترى برقاً أريك وميضه كلمع اليدين لي حبي مكيل
فأخذ طفيل الغنوي صدره وغمر عجزه فقال : (يضيء سناه سوق أثيل مر كم) .

وهذه الأمثلة جميعها تشترك في أن القائل الأول هو امرؤ القيس ، وأن الشعراء الجاهليين اتبعوه في صياغته . ولقد لاحظ ابن سلام الجمحي من قبل أن امرأ القيس سبق إلى أشياء ابتدعها بعده فيها الشعراء ، وكذلك لجد بالنسبة لشعراء اللحن آخرين مثل المرقش الأكبر الذي يقول :
قطعت إلى معروفها منكراها بعمية تنسل والليل داس
فاتبه الشعراء في صياغة صدر البيت ، يقول بشر بن أبي خازم :
قطعت إلى معروفها منكراها بعمية تنسل والليل هاج
وأخذ الشماخ الصدر مثالا في العجز (إذا تحب آل الأعر المتروج)

وكذلك فعل ضياء بن الحارث قائلا في العجز : (إذا اليد قمت بالضحى
 أن تقولاً) ويستحيل أن تكون هذه الصباغة المكرورة في الأمثلة التي قدمناها ،
 وفي غيرها مما يتداوله الشعراء في مثل قولهم (لَدُنْ غُدْوَةٍ حَتَّى أُنَى اللَّيْلِ) التي
 تتكرر عشرات المرات ، ومثل التعبير عن صروف الزمان بينات الدهر ، سرقة
 متعمدة ، بل هي من قبيل الاقتباس والتضمين ، فقد روى ابن سلام عن
 خلف أنه سمع أهل البادية من بني سعد يروون بيت النابغة الذبياني للزبرقان بن
 بدر :

تعدو الذئابُ على من لا كِلَابَ به وَتَقَى مَرِيضَ الْمُسْتَفْرِ الْحَامِي
 فسأل ابن سلام يونس عن البيت فقال : « هو للنابغة أظن الزبرقان
 استراذه في شعره كالثلث حين جاء موضعه ، لا مجتلبا له ، وقد تفعل ذلك
 العرب لا يريدون به السرقة » .

ولعلنا نستطيع أن نفرس في ضوء ذلك كثيرا من وجوه الاتحاد في الصيغ
 التصويرية ، كما نجد عند الخطيئة في قوله :

فَأَتَكَ أُمَامَهُ إِلَّا سَوَالَا وَأَبْصَرْتُ مِنْهَا بِبَغِيْبٍ خِيَالَا
 فقد أخذ هذا الصلر من عمرو بن قميئة ، كما أخذ منه عجز بيت آخر
 حيث يقول الخطيئة :

خِيَالَا يَرُوعُكَ عِنْدَ الْمَنَامِ وَيَأْنِي مَعَ الصَّبْحِ إِلَّا زَوَالَا
 فهو من قول عمرو بن قميئة :

يَوَاقٍ مَعَ اللَّيْلِ مِمَادُهَا وَيَأْنِي مَعَ الصَّبْحِ إِلَّا زِيَالَا
 ويقول الخطيئة أيضا :

تَمَاطَى الْحِصَاةُ إِذَا طَالَا وَتَقَرُّو مَعَ النَّبْتِ أَرَطَى وَضَالَا
 وقد أخذه من عمرو بن قميئة أيضا حيث يقول :

لَهَا عَيْنُ حَوْرَاءَ فِي رَوْضَةٍ وَتَقَرُّو مَعَ النَّبْتِ أَرَطَى طَوَالَا

وما من شك في أن عوامل كثيرة قد أدت إلى تداول مثل هذه الصيغ
 التصويرية المشتركة ، أهمها احترام التقاليد الفنية التي أرسى قواعدما الشعراء
 الأوائل ، ومحاولة التسج على منههم ، والاقتباس منهم . ويتفرع عن ذلك ما

يقال عن وجود مدارس فنية في الشعر الجاهل ، كذلك المدرسة - بالمصطلح الحديث - التي أطلق عليها الأصمعي اسم عيد الشعر ، وجعل زهيرا رأسها ، وذهب بعض الباحثين المحدثين إلى أن أوس بن حجر هو رعيهما ، وانجه آخرون إلى طفيل الغنوي ليكون صاحب هذه المدرسة . وكل رأى من هذه الآراء له ما يسانده ، فیت أوس بن حجر :
إذا أنت لم تُعْرِضْ عن الجهل والحنأ أصبتَ حليماً أو أصابك جاهلٌ
اقتبس زهير بأكمله .

وبيت أوس :
ورأساً كدّنَ التَّجَرَّ جَاءَهَا كَانَمَا رَمَى حَاجِيَهْ بِالْحِجَارَةِ فَازِفٌ
أخذه كعب وغير لفظيه الآخرين فقال (بالجلاميد راجم) .

وبيت أوس :
كَلَا مَنخَرِيهَ سَائِقًا وَمَعَشْرًا مَا انْفَضَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَّاسِيمِ رَاعِفٌ
اقتبس كعب ميدياً بعض ألفاظ يسيرة فقال :
كَلَا مَنخَرِيهَ سَائِقًا وَمَعَشْرًا مَا انْصَبَّ مِنْ مَاءِ الْخِيَّاسِيمِ رَاذِمٌ

على أن أوسا استفاد كثيراً من طفيل العنزي ، وكذلك استفاد قلاميد أوس من طفيل كزهير وابنه كعب ، صفة خاصة ، حتى إن قصيدة كعب (بات سعاد) تكاد تكون عكازة واضحة لقصيدة طفيل التي مطلعها .
هَلْ حَبِلُ شِمَاءَ قَبْلَ الْبَنِ مَوْصُولٌ أَمْ لَيْسَ لِلصَّرْمِ عَنْ شِمَاءَ مَعْدَرٌ

ولو أننا جعلنا التشابه القوي في الأشعار الجاهلية مقياساً لما يسميه بالمدارس الفنية لوجب علينا أن نجعل امرأ القيس زعيم مدرسة عيد الشعر ، لأن طفيل يحاكيه ويقتبس منه ، وقد لاحظ ذلك الأصمعي في كتابه (فحولة الشعراء)
فقد قال امرؤ القيس :

أَصَاحُ تَرَى بَرَقَا أُرَيْكُ وَمِيضُهُ كَلَمْعُ الْيَدِينِ فِي حَيٍّ مَكْتَلٍ
وأخذ طفيل الشطر الأول ، وأضاف في الشطر الثاني قوله (ينيء سناه سوف أنل مرثم) .

وقال امرؤ القيس
غدايره مُنْشَرَّاتٌ إِلَى الْعَلَا تَصِلُ الْمَدَارَى فِي مُنْتَى وَرَمَلٍ
فقال طفيل .

تَظَلُّ مَدَارِيهَا عَوَازِبَ وَسَطَه إِذَا أُرْسَلَتْهُ أَوْ كَذَا غَيْرَ مَرَمَلٍ
ولعل من الأسباب القوية لهذا التشابه ، أو لتأصل عنصر المحاكاة في الشعر
الجاهلي ذبوعه عن طريق الرواية . ولما كانت الرواية قوام درجة الشاعر ، ولما
كان الحفظ أساسها ، وما يحفظه الشاعر يؤثر تأثيرا قويا في شخصيته الفنية ، لهذا
لا استعرب تسرب كثير من المعاني والصيغ التصويرية في شعر الشاعر الذي
يروى لغيره ، بل ربما وُجدت بعض الأشعار التي تنسب لأكثر من شاعر ،
ونظنها من المكرور المعاد ، مثلما نجد في أبيات تنسب أحيانا لأبي كبير المدلل ،
وأحيانا أخرى لتأبط شرا ، وفي أبيات أخرى تنسب حيناً للتأبط الجعدي ،
وحيناً آخر لأبي الصلت بن أبي ربيعة ، أما الأبيات العينية المشهورة لأوس بن
حجر في رثاء فضالة بن كلفة التي مطلعها :

أَهْمَا النَّفْسُ أَجْلَى جَزَعًا إِنْ الَّذِي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
فإننا نجد ستة منها منسوبة لشعر بن أبي خازم في رثاء أخيه سمير ويمكننا أن
نصيف إلى ما تقدم من أسباب هذه المحاكاة في الشعر الجاهلي تأثير ظروف البيئة
الطبيعية والاجتماعية الواحدة ، وفي ذلك يقول أبو هلال العسكري : « وإذا
كان القوم في قبيلة واحدة ، وفي أرض واحدة ، فإن خواطرهم تقع متقاربة ،
كما أن أخلاقهم وشمائلهم تكون متضاربة . ويقول الباقلاني : « وقد يتقارب
سبك نفر من شعراء عصر ، وتتداني رسائل كتاب دهر ، حتى تشبه اشتباها
شديدا ، وتماثل تماثلا قريبا »

ويقول فولتر الفيلسوف الفرنسي وكأنه يتابع نقادنا القدماء في ملاحظاتهم
الذكية : « إنك تحس عند أعظم الكتاب المحدثين طابع وطنهم من مخاضهم
للقديم ، فقد استوت أزهارهم وفاكهتهم ونضجت تحت شمس واحدة ،
ولكنهم يستمدون من الأرض التي غدتهم بالألوان والألوان والصور المختلفة ،
إنك لتعرف الإيطالي والفرنسي والإنجليزي والأسباني من أسلوبه ، كما تعرفه
علا ، وجهه ونطقه وصفاته »

وهناك عامل آخر يسعى أن نصيغه إلى جملة الأسباب التي تؤدي إلى وجود الصيغ التعبيرية المشتركة ، وهو أن انحصار الوزن في محور محدودة في الشعر الجاهلي ، والالتزام بالقافية الموحدة ، يؤثران في سياق الألفاظ وأسلوب التعبير ، فيحدث التشابه والتكرار لبعض الصيغ التعبيرية عند الشعراء . وقد أدرك هذا العامل ابن رشيقي في رسالته (قراصة الذهب) إذ قال : « إن الصانع إذا صنع شعرا ما وقافية ما لمن قبله ، وكان من الشعراء شعر في ذلك الوزن وذلك الروي ، وأراد التأخر معنى به فأخذ في نظمه أن الوزن يحضره ، والقافية تضطره ، وسياق الألفاظ يحدوه حتى يورده نفس كلام الأول ومعناه ، حتى كأنه سمعه وقصد سرقة ، وإن لم يكن سمعه قط » .

وعلى الرغم من كثرة أنواع السرقات في النقد العربي ، تلك التي حصر منها الحاتمي تسعة عشر نوعا ، وأوصلها ابن وكيع إلى عشرين ، فإننا لا نجد من بينها نوعا استخرجه النقاد الأوروبيون أسموه السرقة الشخصية Self plagiarism وهو يقصدون بها تكرار الشاعر لأفكاره وصوره الشعرية وصياغته التعبيرية من قصيدة لأخرى . ويقول الناقد الإنجليزي إدوارز إن الشاعر كولنر Collins كثيرا ما كان يفعل ذلك . وهذه الظاهرة أوضح ما تكون بالنسبة لأدبنا العربي في الشعر الجاهلي ، فقد لاحظنا من قبل قول بشر بن أبي خازم :

كَأَنَّهُمْ لَمَّا اسْتَقَلُّوا نَحِيلُ حَلِيمٍ فِيهَا انْحَاءُ
وتكراره البيت في قصيدة أخرى مع استبدالها بمحمولهم (خدوهم) ،
وبانحناء (ينوع) . ونرى ذلك عند الحصين بن الحمام المرى في قوله
ولما رأيت الود لبس بناغمي وإن كان يوما ذا كواكب مظلمة
وتكراره البيت في قصيدة أخرى مع استبداله بالود (الصبر) ومظلمة
(أشبه) . ونرى عند عمرو بن قميئة قوله :

نَأْتِكَ أَمَامَةً إِلَّا سُؤَالًا وَلَا خِيَالًا يَوَالٍ خِيَالًا
وتكراره هذا المطلع في قصيدة أخرى مع تغيير العجز حيث يقول :

وَأَعْيَبْتُ الْمَجْرُ مِنْهَا الرِّصَالَا
ولعل هذه الظاهرة أكثر وضوحاً في شعر امرئ القيس ، إذ وجدنا له أكثر

من عشرين يتا يكرر نفسه فيها ، فمن ذلك قوله :
(قنابك من ذكرى حبيب ومنزل) فهو يستخدمها في موضع آخر
فيقول : (قنابك من ذكرى حبيب وعرفان) .

وقوله :
مِكرٌ مِقرٌ مُقبلٌ مُدبرٌ معا كجلمودٍ صخر حطه السيل من عل
يتكرر في قوله :
مِكرٌ مِقرٌ مُقبلٌ مُدبرٌ معا كتنيسٍ طباء الحلب العدوان
وقوله :

فياربَّ مكروبٍ كررت وراءه وطاعتُ عنه الخيل حتى تنفسا
يتكرر في قوله :
فياربَّ مكروبٍ كررت وراءه وعانٍ فككت الفلَّ عنه ففدائي

واستخدم صدر بيته الذي يقول فيه :
فإن أسس مكروبا فياربُّ بهنِّ كَشَفْتُ إذا ما اسودَّ وجهُ الجبانِ
ثلاث مرات مع تغيير لفظها الأخير ، فوز تارة (قينة) وتارة (غارة) .
وقوله في معلقته :

إذا التفت نحوي تضرع ربحها نسيم الصبا جاءت برِّيا ألقرنفل
كرره في قوله :

إذا قامتا تضوع المسك منهما نسيم الصبا جاءت برِّيع من القطر
وقوله في المعلقة :

فأدبرن كالجزع المفصل بينه بجيدٍ مَعَمٌ في العشرة محمول
كرر صدره وغير عجزه بما لا يخرج عن معناه الأول في قوله : (بجيد
الغلام ذى القميص المطوق) .

وقوله في المعلقة :
وأنت إذا استدبرته مدَّ فرجه بضافٍ فوق الأرض ليس بأعزل
يكرره بنصه ما عدا القافية فهي (بأزعرأ)

وقوله في المعلقة :
كان دماء الماديات تنحره عصاة حناء يشيب

يكرره بنصه مرتين مع تغيير القافية فهي مرة (مفرق) ومرة أخرى
(مخضب) وقوله في المعلقة :

فَعَادَى عِدَاءَ بَيْنِ ثَوْرٍ وَنَمِجَةٍ دِرَاكَاً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُغْسَلِ
كُرَّرَ صَدْرُهُ مَرَّتَيْنِ ، فَجَعَلَ الْعَجَزُ فِي الْأَوَّلَى : (وَبَيْنَ شَبُوبٍ كَالْقَضِيَّةِ
قَرِيبِ) وَفِي الثَّانِيَةِ : (وَكَانَ عِدَاءُ الْوَحْشِ مَنَى عَلَى بَالٍ) ، وَاسْتَخْلَمَهُ مَرَّةً
ثَالِثَةً مَعَ إِحْدَاثِ بَعْضِ التَّغْيِيرِ فِي قَوْلِهِ :

فَصَادَ لَنَا ثَوْرًا وَعَمْرًا وَعَاجِزًا عِدَاءً وَلَمْ يُنْضَحْ بِمَاءٍ فَيُفَرَّقِ
وَيَكُرَّرُ فِي وَصْفِ فَرَسِهِ الَّذِي نَعْرِفُهُ فِي الْمَلَقَةِ كَثِيرًا مِنَ الْآيَاتِ ، مِثْلَ
قَوْلِهِ :

لَهُ أَهْلًا ظَلَى وَسَلًا نَعَامِي وَلِرِجَالٍ سِرْحَانٌ وَتَقَرُّبٌ كَثَلُ
فَيُجْعَلُ عَجَزُهُ فِي قَصِيدَةٍ أُخْرَى : (وَصَهْوَةٌ عَمْرٍ قَالِمٌ فَوْقَ مَرَقَبِ) وَقَوْلُهُ :
عَلَى الْعَقَبِ جِيَاثِي كَأَن لَعَنَ لِمَهُ إِذَا جَاشَ فِيهِ حَيَّةٌ عَلَى مِرْجَلِي
فَهُوَ يَكُرِّرُهُ فِي قَوْلِهِ :

عَلَى الْأَيْنِ جِيَاثِي كَأَن سَرَّتَهُ عَلَى الضُّمْرِ وَالْعَمَلَةِ سَرَّتَهُ مَرَقَبِ
وَقَوْلُهُ :

وَقَدْ أَهْلَسَى وَالطَّرِيقَ وَكُنَانَهَا بِمَنْجَرٍ قَبْدِ الْأَوْبَدِ هَيْكَلِ
يَكُرَّرُ صَدْرُهُ فِي وَصْفِ عَجَزِهِ بِقَوْلِهِ : (وَمَاءُ الْبَدَى يَجْرِي عَلَى كُلِّ مَلْنَبِ) ثُمَّ
يَقُولُ فِي مَوْضِعٍ أُخَرَ :

بِمَنْجَرٍ قَبْدِ الْأَوْبَدِ لَاحِ طَرْدَةُ الْهَوَادِي كُلِّ شَأْنٍ سَرَبِ
وَقَوْلُهُ فِي الْمَلَقَةِ : (الْآرَبُ يَوْمَ لَكَ مِنْهُنِ صَالِحِ)

يَكُرِّرُهُ فِي قَوْلِهِ :

الْآرَبُ يَوْمَ صَالِحٍ قَدْ شَهِدْتُهُ بِخَالِصٍ ذَاتِ لُتْلٍ مِنْ فَوْقِ طَرَطَا
أَمَّا وَصْفُهُ لِلْمَرْأَةِ بِأَنهَا (غَرْمَافَةٌ) أَوْ (قَلْبٌ كَشْحٌ لَطِيفٌ) فَهُوَ يَكُرَّرُ
فِي أَكْثَرِ مَوَاضِعِ ، كَمَا لَكَ وَصْفُهُ لِلرِّقِّ فِي الْمَلَقَةِ حَيْثُ يَقُولُ :
قَعْدَتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ حَلِيزٍ وَبَيْنَ إِكْلَامٍ كَعْدَتُ مَا مَطْلُ
يَكُرِّرُهُ فِي قَوْلِهِ :

قَعْدَتُ لَهُ وَصَحْبَتِي بَيْنَ ضَارِجٍ وَبَيْنَ تِلَاعٍ يَخْلُتُ قَالِعَرِضِ

وقوله فيه :
وأضحى سَحَّ الماء عن كلِّ فِيقَةٍ يَكْبُ على الأذقان دَوَحَ الكَنْجَلِ

يكرر صدره ويقول في العجز : (يَحُوزُ الضَّبَابُ في صَفَائِفَ بِيضٍ) .
ولاشك أن العوامل التي سبق أن ذكرناها لتفسير التكرار في المعالي والصيغ
التعبيرية هي نفسها وراء هذا التكرار في شعر الشاعر الواحد ، أضف إلى
ذلك أن نسبة كبيرة منها في شعر امرئ القيس مأخوذة من
معلته ، وكأنه وجد فيها قمة الفنية التي أشاد بها الرواة وتناقلوها ، فأحب أن
يحتذيها في مواضع أخرى من أشعاره ، فليس مرد هذه الظاهرة إذن إلى كسل
فني ، أو استرخاء في الإلهام الشعري . وقد يكون في تغيير الصياغة أحيانا
محاولة للتفوق والإجادة ، وإذا كنا قد أجبنا للشاعر أن يحاكي غيره في محاولة
الإجادة والتفوق ، فله أن يحاكي نفسه ، وله أن يستمد من صيغه السابقة التي
يريد أن يجعل منها تقاليد فنية وصلت إلى ذروة الأحكام في التعبير - في رأيه أو
أو في رأي الرواة المتخصصين الذين يحملون عنه أشعاره .

تلك هي قضية المحاكاة في الشعر الجاهلي ، نظرنا إليها في ضوء رؤية نقدية
موضوعية ، تقوم أساسا على التناسخ في الفن ، وما أصدق قول أبي العلاء
المعري :

ألم تر لامرئ القيس بن حجر بكى مَنشِباً بفتى حذام
كذاك تناسخ الدنيا فملء مزادك قبل تققيب الروdam

الباب الثاني

في الرواية والقصة القصيرة والشعر الحديث

الفصل الأول

مدخل إلى الرواية السعودية المعاصرة

إذا سلمنا بالتأخر الزماني لنهضة الألب الحديث فى المملكة العربية السعودية خضوعا للظروف السياسية والاقتصادية والفكرية التى أحاطت بها ، بدءا من العهد العثمانى ، فإن الرواية بصفة خاصة تأخر ظهورها ، ثم تأخر تنفقا وسريانها فى الحياة الأدبية الحديثة فى السعودية لأسباب كثيرة يمكن إضافتها إلى الأسباب العامة .

وأول هذه الأسباب أنها نوع أدبى طارئ على الفكر العربى لم يعرفه إلا من خلال اتصاله بالأدب الأوزبى فى مفتتح عصر النهضة ، ونسبت إلى القصص العربى القديم كمكايات البحرين ، أو نوار البخلاء أو المقامات لايتفق مع الحقائق الأدبية ، وإنما هو حمل على التوهم الذى تغنيه المصيبة العرقية .

ويترتب على ذلك سبب آخر وهو حاجة هذا الفن الأدبى إلى ثقافة واسعة وقدره على التأمل وإحاطة بمعارف كثيرة متنوعة ، وكل ذلك لم يكن ميسورا فى البيئة السعودية حتى بعد استقرارها السياسى فى عهد الدولة السعودية الحديثة ، لانخفاض نسبة المثقفين بل المتعلمين وانحصارهم فى إطار المعارف التراثية المتقوية . وظل ذلك سائدا سنوات طويلة قبل الازدهار الثقافى الذى شهدته المملكة .

ويتصل بذلك عدم وجود اتصال مباشر بفكرات الفكر الغربى فى مجال الرواية واقتصار عدد محدود من المثقفين على ما يقرأونه مترجما إلى العربية ، وكان وصوله إلى السعودية أمرا شديدا العسر .

ويمكننا أن نصيف إلى ماسبق من أسباب : حاجة الرواية إلى قدرة على التخيل وتجاوز المألوف والواقع وتحليل الشخصيات والأحداث ، وهذه القدرة لاتتاح إلا فى بيئة مزدهرة من الناحية الثقافية ، بعيدة عن التزمّت ووضع قيود على حرية الفكر .

ولما كان الشعر فن العرب الأول منذ الجاهلية ، وظل متسماً بمكانته العالية فى العصر الإسلامى انطلق فى كل أدوار الأدب السعودى الحديث متخطياً الحواجز التى يصعب على أى فن أنبى آخر أن يتجاوزها ، وكان يشفع لتجاوزها أن الشعراء فى كل واد يهيمون ، أما الكتاب والقصاص فلا مناص لهم من الالتزام بما تفرضه التيارات الفكرية الحاكمة للبيئة ، ولاشغاعة لهم فيها قد يتجاوزون فيه .

ولهذه الأسباب مجتمعة ظلت الرواية حتى السنوات الأخيرة محدودة فى انتشارها وتطورها إذا قيست بفن الشعر ، بل إذا قيست بالأقصوصة التى استطاعت فى زمن قصير أن تتطور وأن تظهر فيها تجارب ناجحة تقترب من النضج الفنى وتمثل مذاهب أدبية حديثة ، وربما كان اهتمام وسائل الإعلام بها لإمكان نشرها فى حيز محدود سواء فى الصحف أم المجلات ، وإمكان إذاعتها فى دقائق معدودة سبباً فى تطورها وتقدمها فى حين ظلت المتطلبات الفنية الرواية وعدم تهيئة الفرصة لانتشارها حائلاً بينها وبين ما كان ينبغى أن تبلغه من مكانة فى الأدب السعودى المعاصر . ولم تظهر الرواية فى الأدب السعودى بدراسة مستقلة تجمع شتات ما تفرق منها ، وتعنى ببيان اتجاهاتها ومناهجها الفنية ، وإن الباحث ليجد عناء شديداً فى محاولة تمثيلها بل فى معرفة الروايات نفسها التى صدرت ، فالدراسات التى تناولت الأدب السعودى بكل أنواعه الأدبية (مثل كتاب الدكتور بكرى شيخ أمين) تبلغ حداً كبيراً من السطحية بحيث يعد حديثها عن كل فن أدبى مقالة صحفية متعجلة تبعد عن الاستقصاء والتحرى والبدقة العلمية ولا تقدم تحليلاً لأية ظاهرة أدبية وتستوى عنده الرواية والقصة القصيرة فلا يعرف القارئ - من القليل الذى كتبه - عن أى نوع منهما يتحدث ، وقد حاولت معجم المطبوعات العربية التى تناولت ما صدر فى المملكة من كتب أن تحصر الروايات ، لكن دون تخصيص وبغير عرض لمضامينها وأخص بالذكر معجم المطبوعات العربية فى الفترة من ١٩٢٥ الى ١٩٧٠ الذى أصدره د. على جواد الطاهر ، وقد خصصت مجلة (عالم الكتب) العدد الرابع من المجلد الأول الصادر سنة ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ عدداً عن القصة السعودية وأصدر الدكتور منصور الحازمى دراسة عن فن

القصة في الأدب السعودي الحديث كما أصدر تلميذى الدكتور نصر محمد عباس دراسة عن البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ولكن هذه المراجع جميعا لاتخص الرواية بدراسة أو حصر ، بل تصرف جل عنايتها تحت اصطلاح القصة إلى الأقصوصة التى تجد فيها مجالا رحبا للدراسة ورصد التطور .

وبرغم كل هذه العقبات سوف أحاول أن ألقى الضوء - فى حدود ما اطلعت عليه - على الرواية السعودية المعاصرة ليكون مدخلا عاما للدراسة تحتاج إلى وقت وجهد لجمع النصوص الروائية ودراستها .

ولول ما ينبغي أن أشير إليه فى رصد حركة الرواية السعودية أنها نشأت فى بيئة الحجاز وهى البيئة الثقافية المتحضرة التى انطلقت منها حركة التحديث فى الأدب السعودى ، وقد كانت هذه البيئة متفجرة إلى حد بعيد بالأدب المصرى ، متبعة لكل ما يصدر فيه من روايات مؤلفة أو مترجمة ونحن نعلم أن الاهتمام بالرواية فى الأدب المصرى بدأ منذ زمن بعيد منذ ترجم رفاعة الطهطاوى (١٨٠١ - ١٨٧٢) قصة فتون (مغامرات تليماك) ومنذ أصدر على مبارك (١٨٢٣ - ١٨٩٣) " علم الدين " فى عام ١٨٨٢ ثم أعقبت ذلك حركة ترجمة وتاليف فى الرواية ترصدت بين مذاهب واتجاهات أدبية مختلفة فقد ظهرت الرواية المتأثرة بشكل المقامة كما نرى فى حديث عيسى بن هشام لمحمد المولى (١٨٤٤ - ١٩٠٦) وولفت الرواية الرومانسية نورتها عند مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٢ - ١٩٢٤) وظهرت الواقعية التاريخية عند جورجى زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) ، وظهرت طلائع الرواية الواقعية فى رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل التى صدرت عام ١٩١٢ .

ولكن الرواية فى السعودية تأخرت كثيرا عن ذلك التاريخ الذى بدأت فيه الرواية فى مصر مسيرتها فقد صدرت الرواية السعودية الأولى فى بيئة الحجاز على يد عبد القنوس الأتصاوى وهى (التوأمان) عام ١٣٤٩هـ / ١٩٢٠ م وقد سماها (رواية أدبية علمية اجتماعية) وكتب على غلافها " قد فسرنا بعض الألفاظ الغريبة للخطلة وحللتنا بعض التراكييب المجازية بأسفل صفحات الرواية : إيشاحا وتطورا لكفكار الناشئين والمبتدئين من القراء الكرام ، ويقول أحد الباحثين إنها أقرب إلى

الحكاية وليس لها إلا قيمتها التاريخية وأن كلمة (رواية) كبيرة عليها ، بينما يشبهها باحث آخر برواية (التوأمان) للكاتبة الإنجليزية مسز تشيكو التي سبق أن عريها من الإنجليزية محمود إبراهيم عيسى في عام ١٣٥١هـ - ١٩٣٢م و تأخر صدور هذه الترجمة عن تأريخ نشر رواية الأنصاري يدفع الباحث إلى التساؤل عن احتمال نشر الترجمة منجمة في صحيفة أو مجلة قبل صدورها في كتاب .

ولمى هذه الفترة الباكورة من حياة الأدب السعودي - فترة الثلاثينات - صدور رواية أخرى في عام ١٣٥٠هـ / ١٩٣١ م لصالح سلام باسم (فتاة البسفور) ولا نعرف شيئاً عن المؤلف إلا أنه من أبناء مكة ، ولم يحدثنا أحد عن هذه الرواية وينكر الدكتور علي جواد الطاهر في كتابه معجم المطبوعات العربية (ج١ ص ٤٦٥) أن الذي ذكر له هذه الرواية عبد الحميد مشخص

ورواية ثالثة يصل إلينا خبرها في هذه الفترة الباكورة بعنوان (الانتقام الطبيعي) لمحمد نور الجوهري وكل ما نعرفه عن الكاتب روايته ما نشرته جريدة (صوت الجاز) في العدد ١٦٠ الصادر في ٩ ربيع الأول ١٣٥٤هـ - ١١ يونيو ١٩٣٥ الانتقام الطبيعي : أهدانا الأستاذ محمد نور عبد الله الجوهري خريج المدرسة الفخرية وأحد المظمين بفرعها في الفلق رواية بهذا الاسم وضعها حديثاً يخدم بها ناحية مهمة من نواحي الأخلاق)

ولانجد نكراً لروايات أخرى في فترة الثلاثينات ، ولا بد - في رأيي - أن تكون هناك محاولات أخرى غابت عن أنظار الباحثين .

فإذا وصلنا إلى فترة الأربعينات وجدنا عدداً أكبر من الروائين ، وقد تميزت هذه الفترة بظاهرتين الأولى : مشاركة بعض المقيمين في السعودية في الكتابة الروائية وأبرز هؤلاء : أحمد رضا حوحو الجزائري الأصل ، ومحمد عالم الأفغاني .

أما أحمد رضا حوحو فقد أصدر في عام ١٩٤٧ روايته (غادة أم القرى) وكان جريئاً حين جعل إهداءها (إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب ، من نعمة العلم ، من نعمة الحرية . إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود)

ولكنه لم يتوجه بهذه الكلمات إلى المرأة السعودية وإن كان يعنيه كما تتمثل في شخصيات الرواية وأحداثها ، بل توجه بها (إلى المرأة الجزائرية تمزية وسلوى) . ومن هذا الإهداء يتبين لنا أن الكاتب يوجه روايته نحو المرأة والحب وسنرى في أحداثها وبناء شخصياتها تيارا رومانسيا واضحا ، فلهذا الرواية تدور في بيئة مكة الدينية المحافظة وشخصيتها الرئيسية (زكية) التي تحب ابن خالتها (جميل) وهي مقيمة به لاتخفى مشاعرها ، بل تصرح بها قائلة (جميل يا حبيبي متى آكون لك فاستقبلك بحررتي من دون أن يذاخنا على ذلك أحد ، متى يا حبيبي متى ؟) والشخصية الثانية جميل لا يحبها ، بل يحب أختها (أسما) وقد رسمه الكاتب فتى عاقلا غير مندفع فهو يقول عنه " كان فاضلا لايعرف من طيش الشباب واستهتارهم شيئا ، وكل ما اقترف من نخب هو حبه لأسما ابنة خالته الكبرى التي ينوى أن يخطبها من والدها إذا ما اجتمع لديه مهر مناسب)

ويحلل الكاتب من خلال سير الأحداث في الرواية قسوة العادات والتقاليد في البيئة السعودية لا الجزائرية ويعلوصونه بأرائه الذاتية بطريقة خطابية تقسد إلى حد كبير بناء الرواية في مثل قوله " وشعرت الفتاة بوطأة الحجاب لأول مرة ، وأحست بعبء التقاليد ولا سيما على اللقيات ، ولويل الشقية منهن التي يطأ قلبها الحب فإنها تعيش معذبة تعيسة ، فليس لها أن تتحكم في قلبها فتحب من تشاء وتبغض من تشاء ، بل لايجوز لها مطلقا أن تحب ، فالحب جريمة لاتفتقر وقضية شنيعة "

كذلك يحلل الكاتب بداية التحول في المجتمع السعودي وظهور طبقة غنية لايساندنها حسب ولانسب ، ويتمثل في (الشيخ أسعد) الذي جاء يخطب (زكية) لابنه ويصف المؤلف أبناء هذه الطبقة بقوله (فابناء الجيل الحديث في هذه البلاد هم عبارة عن طبقة من الناس كانوا من قائمة النكرات ، لاحسب لهم ولا نسب ساعدتهم ظروف التقلبات) .

وتنتهي أحداث الرواية كما تنتهي عادة الرواية الرومانسية بموت جميل في السجن الذي وضع فيه ظلما وموت زكية كندا وحرنا على وفاة حبيبها .

وأما محمد عالم الأفغانى الأصل فقد عاش فى المدينة وأقبل على كتابة القصة بلشكالها المختلفة وقد أصدر رواية بعنوان (ما يعجز الشيطان عن منحه) ، ويقول بعض الباحثين إنها ظهرت حوالى ١٢٧٥هـ (أى فى أوائل الخمسينات) ، لكنى أعتقد أن صدورها كان قبل هذا التاريخ ، ولم تنح لى فرصة قراءة هذه الرواية ، كما أن أحدا من الباحثين لم يطلع عليها ليعرفنا شيئا عن بنائها الفنى .

وقد كان للأفغانى إسهام واضح فى تحرير جريدة صوت الحجاز ومجلة المنهل اللتين قدمتا الكثير لفن القصة السعودية بوجه عام ، ولفن الرواية على وجه خاص ، ويذكر المتابعون لأعداد المنهل أنها كانت تنشر روايات فى حلقات مثل (الكلى الأثرية) التى بدأت فى نشرها منذ يناير عام ١٩٤٦ ولاتعرف على وجه الدقة إن كانت هذه الرواية مؤلفة أو مترجمة ، وإن كنت لم أصادف هذا العنوان لأحد الكتاب السعوديين فى تلك المرحلة .

ومن كتاب هذه المرحلة الذين أسهموا فى فن الرواية محمد سعيد الافتريدار (توفي ١٣٦٢ هـ) وقد هاجرت أسرته من البلقان واستقرت فى المدينة المنورة حيث ولد وعاش . وقد أصدر رواية بعنوان (الأفندى) وصفها بقوله (قصتى هذه ليس منزعا الخيال إنها من واقع حياتنا فى أواخر القرن الثالث عشر فى الحرمين الشريفين حيث كانت المدينة تحكم بحكم عثمانى مفكك ، الأفندى هو أحمد بن عبد الرحمن شاب من أهل المدينة المنورة فى العقد الثالث من عمره تعلم تعليما بسيطا وورث عن والده تقرير حجاج مقاطعة شبه جزيرة القرم .. ويحب اللهو والمظاهر ..) ومن كتاب الرواية فى هذه المرحلة أيضا محمد على مغربى الذى ولد بجدة فى عام ١٣٣٣ هـ وأصبح فيما بعد رئيسا لتحرير جريدة صوت الحجاز ، وقد نشر روايته " البعث " فى عام ١٩٤٨ وهو يصفها لنا بقوله (إن هذه الرواية خيالية محضة ، قد ترائى متشائما فى بعض الفصول ، وإن كنت عظيم التفاؤل فى نهاية الرواية ، إنشئ متفائل فعلا .. هذه الرواية تتحدث عن الهند وثقأتى لم أعرفها .. تتحدث عن الاستعمار الإنجليزي فيها ، وتتحدث عن مصر والبلاد العربية الأخرى ، وقد جعل الكاتب إهداء الرواية الذى ينم عن المغزى الذى استهدفه ، (إلى كل شاب يريد أن

يشق لنفسه طريق المجد ، ولأتمه طريق الحياة) . ويطل الرواية شاب من الهجاز
 سافر إلى الهند للاستشفاء ، فرأى هناك ما أحدثه الاستعمار الإنجليزي في تلك
 البلاد التي تعاني من التخلف والتمزق والفقر مع بسطة رقعته ووفرة ثروتها ،
 وتمضي به الأحداث ليعود إلى وطنه ثائرا على الاستعمار في كل مكان معاهدا
 نفسه على العمل الجاد للزوب لأنه السبيل الوحيد إلى رفعة الوطن وتقدمه وتجنبيه
 ويلات الاستعمار ، فهذا الزمان لا يخضع إلا للقوى القاتلة ، وواضح أن المغزى
 السياسي كان هدفا للكاتب في روايته ، مع وجود تيار جارف في تلك الفترة نحو
 التطور الاجتماعي والفكري في البيئة السعودية وفي الوطن العربي كله الذي كان
 لا يزال في كثير من بلاده يزدح في أغلال الاستعمار وهنا نسجل الظاهرة الثانية
 التي سبق أن ذكرت أنها مما يميز هذه الفترة ، وأعنى بها توليف الرواية لخدمة
 هدف ما يسهم في حركة التطور التي بدأت في الاستقالة في فترة الأربعينات

فلذا جئنا إلى فترة الخمسينات وجننا الرواية قد بدأت تنتشر وكتابها يزداون
 عددا ونضج تجربة ، فلذا تناولنا البارزين منهم مرتين حسب تواريخ ميلادهم
 وجننا في المقدمة أحمد السباعي الذي ولد بمكة ١٢٢٣ هـ / ١٩٠٢ ميلادية وقضى
 فترة من حياته الدراسية في مصر وتأثر بالحركة الأدبية فيها ، كما تأثر بلقب
 المهجر ، وجرب أنواعا من الفنون الأدبية ، وكانت روايته (أبو زامل) التي
 أصدرها عام ١٣٧٤ هـ / ١٩٥٤ م تدور حول هذا البطل الذي يمثل حياة السذاجة
 التي كان جيل الكاتب يعيشها بين الكتاب ومشكلات الحارة ويبدو أن الكاتب غير
 اسمها في طبعتها الأخيرة فجعلها (أيامي) . كذلك أصدر رواية أخرى بعنوان (
 مطاؤون وحجاج) وقد استوحاها من بيئة مكة فبطل الرواية ولد في بيت عريق من
 بيوت المطاوين . وكان يرهقه ويعذب وجدانه محاولة التوفيق بين الماضي المجيد
 الذي كانت فيه هذه المهنة موضع الفخر والشرف وبين الحاضر الذي انحدرت فيه
 هذه المهنة وصارت موضع التافس على الاستقلال الذاتي .

ويشاركه محمد عمر توفيق الذي ولد بمكة ١٣٢٧ هـ / ١٩١٧ م في كتابة الرواية
 فقد أصدر في عام ١٩٥٠ رواية (الزوجة والصديق) ولم تتح لي فرصة الاطلاع

عليها لمعرفة فن الكاتب فيها ومدى اتصالها بمفهوم الفن الروائي . ثم نجد محمد زارع عقيل المولود بجيزان عام ١٢٢٩هـ / ١٩١٩م ويطلق عليه بعض الباحثين لقب (رائد القصة في الجنوب) وله روايتان : الأولى تاريخية عنوانها (أمير الحب) وتورد أحداثها حول قصة حب الممت إليها المصادر التاريخية كانت بين خالد بن يزيد بن معاوية ورملة أخت عبد الله بن الزبير وابنة أسماء بنت أبي بكر . أما الثانية فهي بعنوان (ليلة في الظلام) وقد وصفها بأنها اجتماعية هادئة .

ثم يأتي في الترتيب الزمني للكتاب في هذه المرحلة حامد المنهوي الذي يعد قمة المرحلة الفنية المتطورة في كتابة الرواية السعودية وقد ولد بمكة سنة ١٣٤٠ هـ / ١٩٢٤ م وتلقى تعليمه العالي بمصر فتخرج في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية ، ويروي بعض الباحثين تفرده الواضح بنحيب محفوظ وقد أصدر روايتين : الأولى (ثمن التضحية) في عام ١٩٥٩ ويقول الكاتب عنها (صورت فيها فترة من فترات تطورنا الفكري والاجتماعي) . ويقدم لها عبد الله عبد الجبار فيقول (وقصة حامد المنهوي كقصص أحمد السباعي أقدر على إعطائنا النكهة الخاصة لمجتمعنا البلدي فإننا نلاحظ أن المنهوي أقدر على الصياغة الفنية والتكنيك الفني ، فكثيرا ما يفقد (المعلم) الكائن في شخصية السباعي جو قصصه السا . ، وليس كذلك حامد الذي تذكرنا خطواته في العمل القصصي . مثال الروائي ، ربي نجيب محفوظ "

وتورد أحداث هذه الرواية بين مكة والقاهرة وبطلها أحمد ابن الشيخ عبد الرحمن ، رغب في دراسة الطب بالقاهرة فوافق والده بعد تمنع خوفا عليه ، وعقد له قبل سفره على ابنة عمه فاطمة ، ولكنه أحب (فائزة) القاهرية وظل ممزقاً (الوجدان) بينها وبين ابنة عمه ، ولكنه في النهاية ضحى بحبه عائداً إلى وطنه وزوجته ملتزماً بتقاليد بيته وأعرافها . وقد نجح الكاتب في رسم شخصياته وفي تصوير مراحل الصراع النفسي معتمداً على المؤنولوج الداخلي ، كما نجح في تصوير البيئة المجازية وحياة الأسرة المتوسطة فيها وما طرأ عليها من تطور بسبب انتشار حركة التعليم .

أما روايته الثانية (ومرت الأيام) التى أصدرها عام ١٩٦٣ فيقول عنها صاحبها : (حاولت فيها أن أصور فترة أخرى من فترات التطور فى بلادنا فاخترت بطل القصة من بين هذا الجيل الصاعد الذى يعاصر تطورنا الحديث) وبطل هذه الرواية (إسماعيل) هو الابن الأكبر لسيدة مات عنها زوجها وخلف لها طفلين دون أن يخلق مالا يعين الأسرة على الحياة ، وانكبت الأم على تربية الطفلين مستعينة بما تكسبه من مهنة الحياكة ، وقرر ابنها إسماعيل ألا يستكمل تعليمه لمعونة أمه على تكمير المعاش ، ثم تقبل عليه الدنيا ويصيب الفنى من تجارة واسمة ، ويدخل الحب حياته فلحب (سميرة) أخت رفيقه كمال ولكن أهلها لم يقبلوه زوجها ، ثم أحب (سلوى) ولكن لم يقدر له الزواج منها .

ونجد عبد الله عبد الجبار فى هذه الفترة أيضا وهو باحث حجازى من مكة عرف بكتابة " التيارات الأدبية الحديثة فى قلب الجزيرة العربية " يسهم فى كتابة الرواية فقد أصدر (أمى) فى سلسلة (قصص الجيل الجديد) وقال عنها فى المقدمة (الحياة كلها جهاد وكفاح .. إن الاستعمار بشتى صوره وألوانه يجب أن يتحطم ، والقصة إحدى الوسائل الفعالة لتربية النفوس وشحن الهمم وإيقاظ الوعي) وهنا يتبين لنا المغزى الذى يهدف إليه الكاتب من روايته التى تتشابه مع (البعث) لمحمد على مغربى التى أشرت إليها من قبل .

ومن أهم كتاب الرواية الصادرة فى مرحلة الخمسينات عبد السلام هاشم حافظ الذى ولد بالمدينة المنورة فى عام ١٣٤٧ هـ / ١٩٢٧ م وتلقى تعليمه الأولى بها ، ثم قصد مصر واتصل بالحياة الأدبية فيها ، وروايته (سمراء الحجاز) نشرت فى مصر عام ١٩٥٥ م وهو يصفها بأنها (قصة كل فتاة عربية تجرم بها التقاليد وتحرمها حرية الاختيار ، قصة الكبت والافتعال فى المجتمع المتحضر البرئ والهائم الصاخب)

والرواية تمثل فى اتجاهها الاجتماعى رواية أحمد رضا حوحر (غادة ثم القرى) وإن لم تنلق فى منحها الرومانسى ، ومن كتاب رواية الخمسينات محمود عيسى المشهدى الذى ولد بالمدينة المنورة عام

١٣٥٥ هـ / ١٩٣٥ م وقد درس الطب في جامعة القاهرة ولكنه لم يكمل دراسته وتحول إلى قسم الفلسفة بكلية الآداب وله رواية (ابتسام) التي نشرت عام ١٩٥٨ وله أخرى بعنوان (دموع) . ولم أعر على الروائيتين حتى أستطيع أن أقوم النهج الفني للمشهدى في رواياته .

وحين نصل إلى رواية الستينات يصادفنا من كتابها إبراهيم الناصر (وقد ذكر في بعض المراجع باسم إبراهيم ناصر الحميدان) وهو من بيئة نجد إذ ولد بالرياض عام ١٣٤٩ هـ / ١٩٢٩ م (يذكر الدكتور نصر عباس أنه من مواليد عام ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٢ م) وله عدد من الروايات نذكر منها (ثقب في رداء الليل) صدرت في عام ١٩٦٠ وهى تصور مرحلة التمزق والضياح لدى الشباب ، و (عزراء المنفى) وهى تصور مشاركة الفتاة السعودية فى المسئولية من خلال العمل الصحفى ، (مجهول الغد) و (كانت لنا أيام) وهذه الأخيرة تصور أفكار الجيل الجديد فى مواجهة المستقبل بعد التطور الاجتماعى الذى حدث فى المملكة ، ويبدو إبراهيم الناصر فى رواياته مصلحا اجتماعيا يحاول أن يضع () جديدة للمجتمع السعودى فى واقعه ومستقبله ، ولهذا نراه يميل إلى التحدث عن رسم الأحداث والشخصيات بما يتفق مع آرائه الذاتية

كذلك نصادف من كتاب هذه المرحلة محمد عبد الله مليبارى المولود بمكة عام ١٣٥٠ هـ / ١٩٣٠ م وله رواية بعنوان (وغربت الشمس) أصدرها فى عام ١٣٨٦ هـ / ١٩٦٦ م لم تتح لى فرصة الاطلاع عليها ، ويقول بعض من أشاروا إليها بأنها تحكى قصة مكة ، وتصفها (المنهل) بأنها رواية اجتماعية ، ومن روايات هذه المرحلة (الجوهرة الزرقاء) لعبد القادر بصرامى وقد صدرت فى جدة عام ١٩٦٤ سلسلة (روايات البيت) ، و (أحلام لا تكذب) لعزت محمد إبراهيم وقد صدرت فى عام ١٩٦٩ وقد ذكرت مجلة (العرب) أنها تصور حياة شاب متطلع إلى الحياة ذى مثل عليا ، فقصم بما تزخر به المدينة التى عاش فيها من مظاهر الترف والمدنية الحديثة فيصارع تلك المظاهر وتصارعه ، ويبقى سادرا من أثر ذلك الصراع "

وحين نصل إلى رواية السبعينات والثمانينات نصادف كاتبين من أبرز كتاب

الرواية هما : محمد عبده يمانى ، وعصام خوقير . وللأول - فيما أعلم - ثلاث روايات : اليد السفلى ، ومشرود بلاخطية ، وفتاة من حائل . والثانى الدوامة . والسفيرة ، وزوجتى وأنا .

وتتوالى أسماء الكتاب والروايات : أحمد عبد الصمد وروايته (عاصفة فى الليل) وفزاد صادق مفتى (لحظة ضعف) . ومن الروايات سميرة خاشنقى لو بنت الجزيرة العربية وهى تكتب قصصا تسميها روايات لطولها مثل : بريق عينيك ، فكرويات دامة التى أهدتها (إلى الصبيب الوحيد له أهدى هذه القصة وهى من ظلمات قلبى ومن حوى حبنى ككتبتها أنامل عاشت بين أناملك) و (صناد) و (قطرات من الدموع) و (وهدت آمالى) و (وراء الضباب) و (وادى البوموع) و (مقام اللورد) و (تمضى الأيام) . ومنحى الكاتبة رومانسى فى لغتها وشخصياتها وأحداث رواياتها ، ولكنها بعيدة عن تصوير بيئتها متحررة من التقاليد ، أضف إلى ذلك ضعفها الشديد فى قواعد اللغة ، ونجد لهند صالح باغفار (البراءة للفقيرة) و (جروح فى جبين الحياة) و (الهدية) و (العطاء الأكبر) و (الرحلة الأخيرة) ، ونجد لعائشة زاهر أحمد (بسملة من بحيرات البوموع) ، ولهدى الرشيد (غدا سيكون الخميس) ولأمل محمد شطا (غدا أنسى) ولهيام محمد الكيلانى (الليل والغرياء) وفى كل هذه الروايات تصوير الحياة الاجتماعية وما طرأ عليها من تغيرات ، خاصة فيما يتصل بالمرأة وعلاقتها بالرجل ، والمستوى الفنى لهذه الروايات لا يصل إلى درجة النضج ، بل هى محاولات تحتاج إلى مزيد من التجربة والصلال .

وبعد فإن الرواية السعودية قد قطعت مراحل مهمة فى طريق تطورها لاستكمال بنيتها الفنى ومواكبة الاتجاهات الحديثة فى الرواية العالمية ، ولكن خطوات هذا التطور كانت أبداً بكثير من الخطوات الواسعة التى تمت فى ميدانى الشعر والقصة القصيرة ، واعتقد أن هذه الرواية تلقى على أعتاب مرحلة جديدة يمكن أن تحرز فيها قفزة فنية فى المستقبل القريب .

الفصل الثاني

الصوت المزجج في رواية : جملة الجمل
من كفور الأكرم إلى بارليف

مثلما يتقارب المكانان : كفور الأكرم إحدى قرى المنوفية في قلب الدلتا بروف مصر ، وخط بارليف الذي أقامته إسرائيل حاجزا يمنع عبور قواتنا قناة السويس . يتقارب الزمانان : الماضي والحاضر بل يتحدان في صوت واحد مزجج ، نبعث من أعماق شخصية الراوي التي تتعاقب فيها المشاعر والأفكار ، والحقائق والأحلام ، والواقع بأبعاده المختلفة : المفروضة عينا ، وتلك التي نحس إيقاعها في نفوسنا .

أما الماضي فيبدأ في نهاية الثلاثينات ، أو على وجه الدقة في منتصفها ، حيث تبدأ رحلة ذكريات الشخصية المحورية منذ ولادتها في كفور الأكرم لأبوين متنافرين في كل شيء يمكن أن يقرب بينهما . فالأم أجمل بنات المنوفية ولكنها لم تتل حفا يذكر من التعليم ، والأب أفلت من أنياب الفقر بعد أن نجح في دخول مدرسة المعلمين وتمكن بتفوقه من الالتحاق بكلية دار العلوم ، فكان أول مدرس في القرية يتخرج في تلك الكلية ، كذلك أصبح ابنه بطل الرواية أول من دخل الكلية الحربية من قريتهم .

ويظل الماضي والحاضر يتكاثبان في لوحتين متجاورتين على مدى نحو أربعين عاما فقد جعل الكاتب هذا التلاقى منتظما وكأن هذا الصوت المزجج ينبعث من آلتين في نفمة واحدة ، يشير (المايسترو) بارتفاع صوت إحداهما مرة وانخفاضه أخرى . ولو أنه تخلص من هذا الضبط الإيقاعي المنتظم ، وترك الخواطر منطلقة سارحة لجعل هذا الصوت المزجج أكثر تأثيرا وأقوى وهجا وأقرب إلى الكتابة التلقائية في الرواية الحديثة .

ولاشك أن الماضي والحاضر في هذا الصوت المزجج وإن أحسنا بهما متوازنين في خلال أحداث تلك الرواية التي تسجل في رؤية واقعية حية تاريخ مصر في

أشد فتراتنا إثارة وتحولا من الملكية إلى الجمهورية ومن الإقطاع إلى الاشتراكية ومن الهزيمة إلى النصر ، فإنهما يتقاطعان في لقاءات حميمة ولو كانت متنافرة ، ونحس التناغم القوي بينهما ، فشهر أكتوبر الذي توج بالنصر يتناغم مع ماضى البطل الذي سعد بدخوله إلى الكلية العربية فيه منذ نحو عشرين عاما . والعلاقة المتوفرة بين الأب والأم هي صورة للتوتر الاجتماعي والفكري بين النكسة والهزيمة .

ومثلما نجد التناغم بين الماضى والحاضر نحسبه بين ذاتية البطل والمجتمع ، فنراه يربط بين عام تخرجه من الكلية العربية (١٩٥٥) وعام الاعتداءات الإسرائيلية المتكررة ، بل يرى في العام نفسه عدوانا من أبيه إذ أغضب أمه وأرسلها إلى أهلها .

كذلك يربط بين ظروف الحرب بيننا وبين إسرائيل وما تركته من آثار سلبية وبين حالة الطلاق النفسي والروحي التي كان يعيش فيها مع زوجته إلهام .

وهو في وقفته أمام خط بارليف وتمنيه تحطيمه يتذكر قسوة أبيه في معاملة أمه ويقول (تمنيت في كل لحظة صدق أن يتحطم هذا الجدار كما أتمنى الآن أن يتحطم جدار بارليف)

وتبدو لنا الشخصية المحورية في الرواية وقد انعكست في سلوكها وأفكارها كل أنواع المعاناة التي مرت بها مصر في خلال الأربعين عاما التي استغرقها زمن الرواية في صوته المزبوح ، فنرى البطل يعاني من فقدان الثقة بالنفس ، ونحس دائما أنه يفشل كلما دخل تجربة عاطفية (ص ٢٢) بل كان يمتص رحيق نجاح أخيه حسام في هذا المجال ليغالب فشله الأليم (ص ٢٧) ، بل كان الأمر يصل به إلى حد التساؤل (هل أنا قادر على حب أنثى بشرية أم أنني رجل معقد) ص ٣٦ .

واعتقد أن هذا الإحساس بالفشل كان نابعا من مرارة التجربة التي عاينها البطل في علاقة أبيه بله .

فإذا تغورنا في أعماقه قليلا وجدنا عدة أخرى ماثلة منذ ما قبل الثورة حين

كان (عبد الغفار باشا) يمثل دور الإقطاعي في كثر الأكرام ، ووجد البطل في الثورة حلا لهذه العقدة ، بل وجد ذلك (بديلا عسريا) للباشا (ص ١٢) .

وعلى الرغم من تأكيد البطل في مواقف متعددة إيمانه العميق بشورة يوليو وفكر عبد الناصر ، نراه في حالة عدم اتزان وجداع بين متناقضات (كنت أعانى من اضطراب القيم وتداخلها في تكويني : محال ومتحذر في آن واحد ، أناني وغيري ، تتفاعل في داخلي الأفكار الإسلامية والرأسمالية والاشتراكية بلا نظام ، تتصارع في داخلي طبيعة الفنان الفطرية وطبيعة الرجل العسكري المأهبة ، عاطفي وعملي في وقت واحد) ص ١٣٥ بل يصل به الأمر في موقعة تراب إلى الإحساس بالتراجع عن التأييد المطلق للثورة بدليل رغبته في عقد مصالحة بينها وبين القيم والتقاليد الراسخة في بنية المجتمع المصري عبر سبعة آلاف عام من الحضارة ، ص ١٣٦ .

إن البطل - على أية حال - من جيل الثورة الذي لم يشهد من الماضي الذي عاش فيه قبيل الثورة إلا جوانبه السلبية ، ولم يكن متاحا له دخول الكلية الحربية بغير أطيان ومعرفة ضابط كبير ، وسبق أن ضرب أخوه حسام لأنه تجرأ على مشاهدة ابنة عبد الغفار باشا وهي تتنزه في حديقة قصرها . لكنه في الوقت ذاته يقف موقفا تقنيا من الثورة فهو يقول :

(رياح الثورة فجرت روح التحرر والاستقلالية عند الشباب بطريقة لاتخلو من الطيش والتمرد مهما كانت العواقب ، تقاليد المدينة تزحف على مجتمع القرية المحافظ) ص ١٤ ، ٦٥ . ونحس مرارته إزاء الصراع على السلطة بين مراكز القوة ، هذا الصراع الذي أثر على كفاءة التدريب في القوات المسلحة وخطط العمليات في اليمن وميناء على السواء (ص ٧٩) بل يصل هذا الموقف النقدي إلى نزوة بعد أن تجرع البطل سم الهزيمة عام ١٩٦٧ وارتد هاريا مع رفقاته (بعد أن أكلنا بعض الشائش وشرينا بولنا وبللنا شفاهنا بماء البحر المالح) ص ١٠١ إن رواية محمد الجمل تنتمي إلى الواقعية التسجيلية التي تزعم بأن الفرد انعكاس للواقع الاجتماعي ، فالشخصيات التي تزخر بها يرتبطون بهذا الواقع ارتباطا بالآخر

، وقد عنى الكاتب بتحليل الشخصيات من خلال امتزاجها بالأحداث ؛ ولكن هذه الشخصيات فى معظم المواقف لاتصدر عن ذاتيتها المتفردة بل تصدر عن الظروف التى تحيط بها فى واقعها الاجتماعى ، والشخصية المحورية فى الرواية وأهمية بأزمته ومسببات هذه الأزمة . ويسهم البناء الفنى للرواية التى اتخذت شكل المذكرات ذات الصور المزيج : الماضى / الحاضر - كما سبق أن أشرت - فى إقناع القارئ الذى يعرف محمد الجمل معرفة شخصية بلئه هو البطل ذاته ، وكل شخصياته حقيقية واقعية ، فحسام أخو البطل فى الرواية على سبيل المثال ، ليس إلا عصاما وحين تمتزج الأحداث بهذه الشخصيات الحقيقية يحس القارئ ببعدها التام عن تخيل القاص وصدقها الواقعى فى كل جزئياتها . لكن القارئ لاينبغى أن يتناول الرواية بهذا القدر من السذاجة وعليه أن ينحى جانبا معرفته بالكاتب وسيرة حياته والظروف التى عاش فيها ، كما على المشاهد فى مسرح العرائس أن يتجنب التفكير فى الفنانين الذين يسكنون بأيديهم الضيوط التى تحرك هذه النسمى . عندئذ يرى القارئ فى الرواية بناء فنيا متميزا يقوم على الرؤية الذكية ولايقصر على تقديم ظاهر الواقع وقشرته الخارجية ، ولايقدم لنا شخصيات نعرفها ، بل شخصيات نألفها ، وفرق كبير بين المصنيين ، حتى مع إسراف الكاتب فى اعترافاته والتصريح باسم (الجمل) فى ص ١٧٨

وقد نأخذ على الكاتب إسرافه فى الاتجاه التسجيلى والتقريرى بحيث يبدو للقارئ مؤرخا للثورة يسجل كل أحداثها ووقائعها: صدور قانون تنظيم الأحزاب ، قانون تخفيض إيجارات المساكن ، قضايا عدلى الموم وحسين سرى عامر ورافقت شلبى ص ١٥ ، إعفاء اللواء محمد نجيب ص ٢٦ - دور محمد فوزى فى بناء القوات المسلحة بعد الهزيمة ص ٢٥ وحلف بغداد ، ومؤتمر باننوج ، الهجوم على الكونتله ، صفقة الأسلحة التشيكية ص ٧٢ وهكذا ، بل يزيينا إحساسا بهذه التسجيلية والتقريرية بنقله نصوصا من (فلسفة الثورة) ص ١٦٤ .

كذلك نأخذ عليه تدخله فى مواقف كثيرة لإملاء أفكاره ، فى مثل قوله (لم يعبأ بالتفسيرات الاجتماعية الجزرية الهائلة التى حدثت فى مصر ، فلم يستطع

أن يواكب بجدارة موجة الأدب الواقعي الجديد التي . . . أدت لتكتسح أمامها بقايا الأدب الرومانسي المتراجع) ص ١٠٦ ويبدى رأيا ظالما في العثمانيين الأتراك (الجنس الذي حقق سيادته بالسيف عبر خمسماية عام ، ذلك السيف الذي يستترف الثروات ويوطئ بالحضارات) ص ١٢٨ وهو يردد مقوله أعداء الإسلام من الصليبيين وينسى الدور العظيم الذي قام به العثمانيون في نشر الإسلام في قلب أوروبا وانتصارهم المذهل في القسطنطينية .

كذلك نأخذ على الكاتب عنايته الشديدة بتفصيلات وجزئيات تزعج القارئ وتحرّم القارئ من أى دور أو جهد ينبغي أن يقوم به في متابعتها ، من ذلك سبيل المثال قوله في ص ١٥٥ (لم يكن من عادتها أن ترد بلسانها على أسئلتى أو تساؤلاتى و كان من عادتها أن ترد بنظراتها وملامحها) وكان يكفى الكاتب أن يشير إلى الجزء الأول من عبارته ، ويترك للقارئ تصور طريقتها في الرد على تساؤلاته . ومما أخذ ، على الكاتب أيضا تكراره بعض الأفكار ، من ذلك تعليم أبيه ومخوله دار العلوم وتعيينه مدرسا وأنه من فئة الموظفين الصاعدة في كثر الأكرام ، فقد تكرر الحديث عن ذلك بما لا يمكن حصره (انظر على سبيل المثال ص ٩ ، ص ٥٠ ، ص ٥٢ ، ص ٩١) كذلك ألح بالتكرار على فكرة اهتمام أمه بأخيه حسام .

وعلى الرغم من براعة أسلوب الكاتب في جذب انتباه القارئ بسلاسته وانطلاقه وقوة تصويره ، وتعبيره ، وقعت فيه بعض الأخطاء النحوية واللغوية التي تمنع أن تبرا منها إبداعات كتابنا إذ تبدو للقارئ بقعا سودا في الثوب الأبيض الجميل . إن لغة الكاتب تحمل كل عناصر الصنق الفني والتلقائية المحببة وتجعل بينه وبين القارئ ألفة حميمة ، فلا نصنع تصنعا ولا تكلفا ولا حذافة أسلوبية ، كما أنه نجح في استخدام الحوار والمونولوج الداخلي في مواقع كثيرة خفف بها من جفاف المواضيع الأخرى التقريرية التي سبق أن أشرت إليها . ومثلما بدأت رواية من كثر الأكرام إلى بارليف بداية رمزية بصعود البطل جبل عتاقة انتهت نهاية رمزية بتسحرج طلبة المهدئات إلى سفحه ، فقد شفى نصر ٧٣ نفس مصر الجريحة ورأب شرخ الهزيمة .

الفصل الثالث

ماذا نترجم وماذا ؟

أصدر الصديق الدكتور حسن محمد الشماع رواية ترجمها للكاتب سيبني بونس بعنوان (صراع على المحيط) نشرتها دار الوطن للنشر والإعلام بالرياض ، وبرغم جهلى باسم الكاتب ومكانته فى عالم الرواية ، وإن كنت على يقين من أنه ليس من الأعلام المبرزين الذين يتعارفهم المثقفون والمتابعون للروايات العالمية ، مضيت فى قراءتها مدفوعا بحبى وتقديرى لترجمتها وما بذله فيها من جهد يدفعنى إلى الاحتفاء بظهورها ، وما إن طويت الصفحات الأخيرة من الرواية التى نامزت المائتين حتى ساطت نفسى : ما الذى ينبغى لنا نحن العرب أن نترجمه من الآداب العالمية ولأى غرض ينبغى أن تتم هذه الترجمة ؟ إن السؤال يفرض نفسه بقوة الآن لأننا بدأنا عهد الترجمة منذ نحو قرن أو يزيد ، ومازلنا نطسى فى الترجمة دون أن نطرح هذا السؤال لتبين مواطنى إقدامنا وتعرف أهدافنا ونعدل مسارنا إلى حيث ينبغى أن يكون ، هل نترك أمر الترجمة لكل من شاء وكيفما شاء فترجم الفث والسمن ، وما أقل ما يترجم السمين لشدة قارئيه .. إننى أحضر مائة بحثى فى اللعب وحده دون فروع المعرفة الأخرى ، وأدرك جيدا أن جهودنا صاعدة قد بلغت فى سبيل ترجمة روائع الفكر العالمى الأصل لأعلام الكتاب والشعراء من أمثال شكسبير وبرناردشو ومولير ومجور وجوته وريخت ومانتى وهورافيا وپوشكين وجوركى ومئات غيرهم فى هذا المستوى الرفيع ، ولكن هذه الجهود كانت فردية دائما وإبست لها صفة الدوام . كذلك كان شأن الدراسات الأدبية والتقنية التى فتحت لنا الطريق المنهجى الصحيح لدراسة أبنائنا العرب وإعادة تقييمه . ولكن بقى قدر كبير منها فى لغات الأصلية محجوبا عن القارئ العربى الذى لاتاح له فرصة الاطلاع على المصادر الأجنبية إما لعدم تنبئه لها فى مطالعتها المختلطة أو لثقافت وصيلة اللغة ، وليس من شك فى أن عالمنا العربى بحاجة شديدة إلى التزود بالآداب العالمية سواء كانت إبداعا فنيا أم دراسات أدبية ، والوفاء بهذه الحاجة لابد من وضع خطة ثابتة شاملة فى نطاق المنظمة العربية للثقافة التابعة لهيئة الدول العربية بحيث نحدد أهداف الترجمة ونضع الخطة فى ضوء هذه الأهداف ، ويحدد

المختصون ما ينبغي أن يترجم بحيث لا تتم الـ نمة مصادفة أو يدخل فيها
الأدعياء الذين لا يعرفون معنى ما يترجمون أو يكونون غير قادرين على ترجمته
.. وما من شك في أن اتساع نطاق الترجمة سوف يكشف المصادر التي يأخذ منها
بعض الباحثين المحدثين وبعض الكتاب والشعراء أفكارهم بل بعض عناوين بحوثهم
واتجاهاتهم كما فعل على أحمد سعيد المعروف بالفونيس في كتابه (الثابت
والمتحول) مضاهاة لبحث ريتشاردز .

راودتني هذه الخواطر جميعها بعد أن قرأت رواية (صراع على المحيط) بل
ما يلتفت النظر أن المترجم الفاضل لم يعرفنا بالكتاب الذي ترجم له روايته حياة
حياته ، أين يقع وطنه ، أية لغة كتب بها ، ما وقع في أدب أمته ، ما خصائص
فنه الروائي . كم عدد الروايات التي كتبها . متى نشر هذه الرواية المترجمة بل إن
المترجم نسي أن يكتب لنا اسم الرواية الأصلية . ليتمكن الرجوع إليها والحكم على
مستوى ترجمته ومدى تصرفه فيها .

والإجابة عن كل هذا الأسئلة وغيرها أمر لازم لا ينبغي إهماله لمن يتصدى
للترجمة ، فترجمة أية رواية ليست إضافة قيمة إلى تراثنا الأدبي في ذاتها . بل بما
نعرفه عن كاتبها واتجاهاته ، ولا يكفي أبدا أن نضع فوق اسم الرواية إنها من
روائع الأدب العالمي حتى تكون كذلك ، وإلا فأين الدليل على هذه الروعة وما
الاتجاه الذي تمثله من حيث المضمون أو الوسيلة الروائية أو الشبكة الفنية أو رسم
الشخصيات أو غير ذلك من الوسائل الفنية التي تميز رواية ما وتجعلها تفضل عن
غيرها ، وهذه الوسائل منها ما هو عتيق ومنها ما هو حديث متطور . ولا بأس في
متابعة أحداث الرواية لتتصل بمضمونها أولا قبل الخوض في سرائيب وسائلها
الفنية لنحكم إن كانت رائعة من الروائع حقا . إن (روبرت كونور) تلقى رسالة
وهو في لندن من شريك والده الذي توفي في ظروف غامضة في استراليا يستجد
به واسم هذا الشريك (رواف مونزو) وأختت الشهامة (روبرت) إلى استراليا
فعرف من زيجة (رواف) الجديدة أنه توفي ، وأن ابنته (شاريل) تعمل في
ملهى ليلي . وتمضى الأحداث ليعرف (روبرت) أن والده مات قتيلا وأنه

وشريك(رولف) كانا يديران أعمالاً غير مشروعة ، وبعد مقتل والده انضم إلى (رولف) (اكسافير) الرهيب نو الأعمال الإجرامية وحاول (اكسافير) إبعاد (روبرت) عن (سثنى) ، ولكن (روبرت) ينجح في البقاء ليكتشف طبيعة عمل (اكسافير) وهو اختطاف علماء أوروبا الشرقية لإرسالهم وراء الستار الحديدي وذلك إلى جانب أعماله الأخرى غير المشروعة . واستطاع (روبرت) بعد عدة مغامرات أن يقضى على (اكسافير) وينقذ العالم (ميخائيل سيزر) وشريك والده (رولف مونرو) الذي لم يكن قد مات حقاً ، وأخيراً يسدل الستار على نهاية سعيدة بزواج (روبرت) من (شاريل) ..

حكاية ساذجة أشد ماتكون ساذجة ورواية مغامرات تنوء بعلاقتها الكثيرة ، ورواية المغامرات مهما قويت حبيكتها وطلت صنعتها لاترقى إلى مستوى الأدب الإنساني ، بل يخرجها كثير من النقاد العالميين من عداد الأدب الرفيع ، فكيف يمكن إذن أن تكون من (روائع الأدب العالمي) ؟ .

ولو أننا طبقنا عليها مقاييس روايات المغامرات لوجدنا فيها كثيراً من المطاعن في بنائها وفي رسم شخصياتها وفي طبيعة أحداثها وفي حبيكتها الفنية على وجه العموم .

إن الرواية تعتمد على طريقة السرد التقليدية . إذ يتولى حكاية أحداثها بطلها (روبرت كوندور) وخطر هذه الطريقة أن فهم الأحداث وتحليل الشخصيات لايمان إلامن خلال رؤيته الذاتية . فالقراء إذن خاضعون لفكر هذا الراوى وتصويراته ، وأول مايلفت النظر في شخصية هذا البطل عدم نجاح الكاتب في رسمها ، فقد بدا في أول الرواية مسالماً سليماً إلى أبعد حد حتى إنه لم يهتم بمعرفة الطريقة التي توفى بها أبوه ، وأخذ مالا من شريك أبيه دون أن يناقشة إن كان هذا هو كل ماله الذي خلفه له أبوه : ورضى أن يهاجر إلى لندن ليتعلم الرسم الذي يهواه ، فما الذي أخرجه من حياة الدعة والاستسلام ، هل كانت رسالة شريك أبيه سبباً مقنعاً لرحيله المفاجئ عن لندن وعن دراسته وهوايته وحياة الامن التي ألفها ، إن هذه الرسالة ليست سبباً مقنعاً على الإطلاق وخاصة أن علاقته بشريك أبيه

ليست من القوة بحيث تدفعه إلى ركوب الصعب ، وحتى إذا وضعنا في اعتبارنا وجود (شاريل) فمن الواضح أن (روبرت) لم يكن متعلقاً بها إلى حد استجابته السريعة لنداء أبيها .

وهل يمكن أن يكون (قتل) والده اكتشافاً تؤدي إليه الأحداث دون أن يعرفه منذ البداية ؟ لو جعل المؤلف رئيس الشرطة متواطئاً مع هذه العصابة التي قتلت الرجل لهان علينا تقبل تصوير قتله على أنه موت عادي ، وعد اكتشاف حقيقة الأمر نوعاً من التشويق لمتابعة الأحداث ونوعاً من الاستقزاز للبطل كي يتابع مغامراته مدفوعاً بعامل الانتقام ، ولكن المؤلف دفع بطله للمغامرة دون وجود عامل حقيقي يدفعه إليها .

ويبدو (اكسافير) ورجالاً في العصابة مجرمين (بلهاء) أمام هذا البطل المتواضع القدرات الذي يقف له الخوف أن يجعله عملاقاً في مواجهتهم إذ جعله ينجح في الهروب من رجال العصابة في المطار ، ولا أدري كيف فعل ذلك ، وكيف نصديق خروجه من سلم الطائرة ومن الدائرة الجمركية دون أن يلحظه رجال الجمارك والجوازات وحرس أمن المطار هؤلاء يوجدون بكثافة في كل مطارات الدنيا ، ولكن شاء المؤلف البطل أن يلبس (طاقية الإخفاء) ويتجاوز كل هذه العقبات بالإضافة إلى رجلى العصابة المجرمين لينجو بنفسه . وإلى أين يذهب ؟ إلى الفندق وهو أول ما ينبغي للعصابة أن تفكر فيه . ألا ما أشد سذاجة الأحداث وضعت تقاطعها مع الشخصيات المهتزة وأبعدتها عن منطق صراع المغامرات أو صراع الأقوياء : الأقوياء في الخير والشر على السواء فكلاهما يحتاج إلى نكاح وبديهة وتخيل لرد فعل الخصم ، ولكننا نجد كل ذلك مضيعة في أحداث الرواية .

ومما نسجله في هذا المقام أيضاً تسلل البطل إلى الدور الثاني في (الكازينو) وعثر (اكسافير) عليه وسامحته له ، مع أن حاسة الإحرام عنده كان ينبغي لها أن تقضي على البطل الذي يحاول معرفة أدق أسرار له بالتجسس عليه . ثم يبدو البطل بعيداً عن المنطق حين يصارع كل هؤلاء الذين تعرضوا له في المصنع ، وهذه القوة البدنية الهائلة والتمرس بأساليب الصراع مع المجرمين الخطرين لم يهين

المؤلف أية فرصة لنا لتتقبلها أذهانتنا ، بل ربما كان العكس صحيحا حين فهمنا من الخطوط الأولى للرواية أن البطل رسام يعشق فن الخطوط والألوان وهو بعيد كل البعد - بهذه الطبيعة الفنية - عن العنف ووسائله . كذلك يوجد المؤلف بعض الشخصيات التي نفترض أهميتها في صنع الأحداث ولكنها لاتقوم بأى دور حقيقي وأعنى بذلك شخصية زوجة مونرو الجديدة ، فبورها ثانوى للغاية .

وإذا كانت الذروة في النهاية معرفة النشاط الحقيقي الذى تمارسه العصابة الإجرامية وهو اختطاف العلماء المهمين وإرسالهم إلى دول الستار الحديدى فإننا نجد أنفسنا عاجزين تماما عن فهم سبب اختطاف (رولف مونرو) وابنته (شاريل) وكلاهما لايتم إلى العلم بصلة ولا أهمية له .

إن أمورا كثيرة في هذه الرواية تجعل بناها الفنى مخلخلا بسبب امتزاج خطوط الشخصيات وافتقار منطق الأحداث وعدم ترابطها وانعدام التناغم بين الشخصية والحدث ، وكل ذلك أفقد الرواية عنصر التشويق والإثارة وحرارة الصراع وهى أصول لا ينبغى أن تغيب عن رواية المغامرة ، بل هى عصبها وأجها ، إذ أن رواية المغامرة لاتعتمد على التحليل أو تعميق الرؤية أو المغزى الموضوعى أية كانت غايته .

أما ترجمة نص هذه الرواية إلى العربية فالحق أقول أن أسلوبها بلغ درجة كبيرة من الوضوح والسهولة حتى إن القارئ لا يكاد يشعر أنه يقرأ نصاً منقولاً عن لغة أجنبية . وقد حاول المترجم بقدر الإمكان أن يستخدم لغة فصيحة راقية حتى إنه كان يترجم (السجارة) دخينة ، ولا أرى أى فارق بين اللفظين ، وإن بدا الأخير أقرب إلى الفصحى ، كما أن المترجم لم يلتزمه دائما .

كذلك كان يلجأ دائما إلى الألفاظ والتعابير العامية ، وكنت أرجو أن تبرا الترجمة من الأخطاء اللغوية والنحوية الطباعية التى وقعت عفوا بلا شك وسأضرب لها بعض الأمثلة فيما يلى :

صه س١ ألا (أراها) وصحتها أراها صه٢ س١٢ مياهيها الرقاقة وصحتها

مياها الرقاقة ص ٧ س ١٩ وشاريين رفيعين (سوداوين) وصحتها أسودين .

ص ١٠ س ٢ كان فراقها (عزيز) على وصحتها عزيزاً ص ١٨ س ٧ أخذت كأسها وارتشفت (منه) وصحتها منها وخطاً تذكر الكأس يتكرر كثيراً . ص ٢٤ س ١٨ تخرج (محملاً) وصحتها محمولا . ص ٢٤ س ٢٢ ويهم (بالعرك) وصحتها بالعرك . ص ٣٦ س ٩ ليستقبل (زائر) آخر وصحتها زائراً . ص ٥٧ س ٢ لاتتسى ان (تحينا) وصحتها تحيينا . ص ٦٦ س ١٤ جلس (مشغول) بنفسه وصحتها مشغولا ص ٦٩ س ١٤ (يأسس) عصابة وصحتها يؤسس ص ٨١ آخر سطر ومعرفة هؤلاء (ليس) من السهل وصحتها ليست ص ٨٢ س ٦ مسكت وصحتها امسكت . وهذا الخطا يتكرر كثيراً . ص ٨٢ س ١٣ الاسمين (اللنين) وصحتها اللنين . ص ٨٦ س ١٩ ان امامى ست ساعات (متسع) من الوقت وصحتها متسماً . ص ٨٧ س ١٠ (يجبونها) فى الليل وصحتها يجوونها . ص ٩٩ س ١٦ ومن (يكن) غيره وصحتها يكون . ص ١١٦ س ٧ تحمل (طبق) من الطعام وصحتها طبقاً . ص ١١٨ س ١٧ . ١٤ أشغلنا ، أشغلتنى وصحتها شغلنا ، شغلتنى ص ١١٩ س ١٦ عيناها (الزرقاوتان) تنتقل (وصحتها الزرقاوان) تنتقلان . ص ١٢٨ س ٦ اعد غرفتين او (ثلاث) وصحتها ثلاثاً ص ١٤٢ س ٦ شعلت وصحتها أشعلت ص ١٤٨ س ١٠ انتظرت (ست) وثلاثين ساعة وصحتها ستاً ص ١٥٢ س ١٤ قطعت (جزء) من الشارع وصحتها جزءا ص ١٦٢ س ٥ الباب (التى) وصحتها الذى . ص ١٦٢ آخر سطر اختفيت .. (محتبساً) انفاسى وصحتها الأنفاس او حابساً أنفاسى ص ١٦٦ س ٩ رأيت (ضوء) ساطعا وصحتها ضوياً . ص ١٦٧ س ٢ بسكين (يغمده) وصحتها يغمدها . ص ١٧٢ س ٩ لحظات (تروى) وتفكير وصحتها تروى ص ١٧٧ س ٩ ووفرت على (صيد ثمين) وصحتها صيدا ثميناً . ص ١٨٠ س ١٥ (اكمو) فمه وصحتها كموا ص ١٨٠ س ١٥ وراحو (يقيدونى) وصحتها يقيدونى ص ١٨٦ س ٤ كانا (منشغلان) وصحتها منشغلين . ص ١٨٧ س ٩ وجدت .. قارب إنقاذ (صغير) وصحتها صغيراً . ص ١٨٨ س ١٥ وبعد (ثوانى) وصحتها ثوان . ص ١٩٠ س ٧ رؤيته (محفزة)

الى وصحتها حاضرة .

ويكرر كثيرا استخدام الكاتب لفظ (سوية) بدلا من (سويا) وهو استخدام خاطئ بلاشك ، أما التعابير العامة التي تتكرر بكثرة فهي (لوحده) بدلا من (وحده) وترد الفاظ عامية أخرى لم يكن لها أى داع مثل (البانخ فى ص ٧٧) ، (مقاتر وصولات ص ٨١) ، (العطلة ص ٧) ، (سيارة شفر ص ١٢٦) .

وبعد فهذه الانطباعات عاجلة أحببت أن أشرك فيها القراء ، ولا شك فى أنهم سيحتفون بقراءة هذه الرواية كما احتفيت ، وسوف يجدون متعة ذهنية فى قراءتها مثلما وجدت . كما أنهم سوف يحاولون أن يجدوا مدى حقيقياً لهذه الانطباعات التى سجلتها والتى ربما كنت واحدا فيها .

الفصل الرابع

خلو اهر الإبداع الفني في قديم

خلف أحمد خلف

لاشك أن التطور الذي شهدته البحرين في الحياة الفكرية قد ارتبط وثيقا بما شهدت من تطور اقتصادي وحضاري واجتماعي بعد أن تحررت من دائرة النفوذ الاستعماري وانتشر فيها التعليم بمستوياته المختلفة وظهر فيها النشط بما يحقق لها نمطا مرتقيا في السلم الاقتصادي. وانفتح المجتمع البحريني على مصراعيه ليعمل المذاهب الأدبية المختلفة والمذاهب الفكرية أيضا التي أسهمت في بعض الأحيان في تشكيل الاتجاهات الأدبية، خاصة تلك التي استهدفت التحول السريع من الفكر التقليدي الموروث إلى الفكر الحداثي السريع التغير والناظر من ثبات الشكل أو المضمون.

ولم يكن ذلك التطور الذي أشرت إليه بعيد المدى فهو لا يتجاوز فترة الستينات. وقد شمل أنواعا أدبية متعددة، وكانت القصة القصيرة من المجالات التي أحرزت تقدما وثابا يطوى مسافة التخلف التي كانت تقطع البحرين ومنطقة الخليج العربي عن ركب التطور الثقافي في البلاد العربية الأخرى التي سبقت في مضمار النهضة منذ مطلع هذا القرن.

وما من شك في أن إلغاء الحواجز والمسافات بين الثقافات في العالم قد أتاح للمثقفين العرب فرصة الاطلاع على الفلسفات المنشائمة في أوروبا التي عبرت عن دمار نفس الإنسان كالعصبية والوجودية اللتين كان لهما تأثير مباشر في الأنسب المعاصر من حيث تعميق معنى الإحساس بالصراع والفردية والقلق والغثيان والإحباط. تطور مفهوم الفن وغايته إذن بفعل هذه العوامل ويحكم سيادة مذاهب اجتماعية وفكرية مختلفة تحكمت أيضا في تغيير مفهوم الإنسان والمجتمع والفن المرتبط بهما، فلم يعد إمتاعا وتسلية في شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ العواطف والأحاسيس أو في شكل أقصوصة تقدم نموذجا لشخصية إنسانية

تمطية التفكير والإحساس، أو تقدم حكاية للمسامرة تثقل القارئ على جناحها السحري حدثاً وراء حدث، حتى تبلغ به الذروة التي يحبس عندها أنفاسه، ثم تضع بين يديه المفتاح للنهاية السعيدة أو المأساوية المرتقبة. وكيف يمكن أن يبقى الفن كذلك والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور وتهزأ بالتمطية وتعلو على المنطق، وتهب عليها رياح التغيير قوية عاتية. بحيث أصبح الإنسان المعاصر في أى مكان ويغض النظر عن انتمائه إلى العالم المتقدم أو المتأخر كأنه من سلالة أخرى لا تنتمي لتاريخ البشرية الذي عرفته الأجيال الماضية. وما من شك في وجود عوامل مؤثرة في نفس الإنسان العربي من حيث واقعه السياسي المتمرق ووقوعه في دوامة الصراع من أجل البقاء أحياناً، ومن أجل الكرامة الإنسانية أحياناً أخرى، ومن أجل الحد الأدنى للحياة الإنسانية دائماً. ويكفى إحساس الإنسان العربي بالقهر السياسي وجود مأساة فلسطين وإحساسه بالقهر الاجتماعي وجود هذه الفجوة الواسعة بين العالم الغنى المعتمد على التكنولوجيا المتطورة وعالمه الفقير الذي تطحنه الصراعات والمجاعات والذي تجعله الدول الكبرى ميداناً لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة.

ليس غريباً إذن أن تتطور القصص في عصرنا الحاضر تطوراً واضحاً في الغاية والمفهوم والأداء وأن تحدث بها ثورة في البناء والحرفية القصصية، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والسرد والنموذج الإنساني المعادى الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات.

لقد نشأ القصة فناً شعبياً يعتمد على تكديس الحوادث والمفاجآت والتصرفات الخارقة للأبطال ولكنه تخلص من حيل الفن الشعبي ووسائله بعد التقدم العلمي الهائل واكتسب الصفات التي تلائم الفكر العلمي القائم على التحليل والاكتشاف، وأصبحت العناصر الأساسية في القصة، بل في أى عمل أدبي وخاصة عند النقاد الشكليين، تعتمد أساساً على الكلمات والصور والرموز، أكثر مما تعتمد على الشخصية والفكرة والحبكة.

ولم يعد للاتجاه الموباساني السطوة والنفوذ على كتاب الاكصوصة المعاصرة، حتى الاتجاه التشيكوفى زالت عنه مآلته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحيون فى أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت وقد سادت أجزاءها الفوضى، واختلط الواقع المرير بالرؤى والخيالات. ووقع الإنسان فريسة للصحة والمرض. والشجاعة والجهن، والسمو والخصيخ. وكل أنواع المتناقضات التى تضرره بتأثيرها، وهى تضغط عليه لإثبات ثقافته وخرائنه، بينما يحاول بطله أن يثبت ثقوه وقهرته التى لا حدود لها.

يقول روبرت لويس ستيفنسون R.L. Stevenson «الحياة فظيعة رهيبة ومعنومة السود والمنطقية وفظة ومؤلة. أما العمل الفنى فهو بالقياس إليها شيء مرتب محدود، ومحيط بذاته وعقلانى ومتفق ومتق. إن الحياة تقرض ذاتها دائما بقوة غاشمة كالرعد الأرعن، ولكن الفن - مثلا فى لحن اصططنه اصطناعا موسيقى حفيف - يستأثر بالإصغاء من الآن فى غمرة الأصوات الأشد صخبيا التى تحيط بتجربتنا الحياتية. إن القصة لاحتيا بفضل وجه شبهها بالحياة، فهذه الأوجه مفروضة ومادية، ومثلها فى ذلك مثل الحذاء الذى يجب أن يظل من الجلد، إنما تعيش بفضل ما لا يحصى من أوجه تباينها عن الحياة، فهذا التباين مقصود وذو مغزى، وهو فى أن واحد منهج العمل الفنى ومعناه.

وفى ضوء هذه العلاقة بين الاتجاه القصصى المعاصر والحياة ابتعدت القصة إلى حد كبير عن المذهب الكلاسيكى المعتمد على العقل والتسلسل المنطقى، وعن المذهب الرومانتيكى ذى الاستفراق الذاتى، وعن الواقعية التى ترتبط بالمجتمع فى قوانين حتمية، وأصبحت فى اتجاهها الجديد لاتحدث عن شؤون واقعة بل عن لحظات شعورية، وتصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطوات التجربة العقلية، وهو ما أطلق عليه فى بعض تسمياته (تيار الوعى) أو قصة الحوار الفردى الداخلى الصامت.

وفي هذا النوع من القصص ينمى المؤلف نفسه ويواجه القارئ بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه، وقد استلزم ذلك تغييرا مهما في طريقة السرد أو الحكاية، كما استلزم تغييرا كلياً في البناء الفني للقصة فلم تعد لها بداية ووسط ونهاية، ولم تعد لها نورة وحبكة، ولم يعد لها نظام، وأصبح القارئ مطالباً باليقظة التامة وحدة الوعي ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضى الأفكار وتبعثرها.

يقول في ذلك وندهام لويس Wyndham Lewis إن كاتب هذا النوع من القصص يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلاً معيناً، فالعياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلى نسيج هلامي مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل.

إن هذا الاتجاه الجديد في القصة الذي تجاوز الواقع لأنه لا يحاول تسجيله، بل يحاول أن يبعث الحياة فيه من جديد، يرفض تعقلية التفكير والأداء ويسخر من السرد والحكاية ويستهدف الخروج على المألوف ليحدث هزة عقلية في الفكر، وينسحب من الواقع إلى داخل النفس ليرصد كل خطراتها وأفكارها التي تجري بلا نظام، والتي تتبعثر شرقاً ومغرباً، دون أن تفقد الخيط الذي يربطها وهو الإنسان، البنية الحية في المجتمع الصغير الذي يعيش فيه، وفي المجتمع البشري الكبير الذي تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين ينتمون إليه، وقد ارتبط الاتجاه الجديد في القصة بمطبات التحليل النفسي، وبالمذهب الرمزي ارتباطاً وثيقاً، فأصبحت القصة تعبر عن تداعيات الأفكار العابرة، وتصور عالم التخيل، الباطني الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحاسيس الانفعالية وأحلام اليقظة.

ولا شك في أن نظرية (فرويد) في الأحلام قد حطمت ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصل بين اليقظة والحلم. ولهذا نجد القصة الحديثة تستخدم الصور والرموز في استحضار التجربة طبقاً لما يؤمن به الرمزيون في مجالات الأدب خاصة، ومن هنا

أصبحت لهم لغة خاصة، أو دلالات جديدة للغة، مع تركيب أسلوبي جديد يعبر عما في ذهن بصورة تجريدية.

وفي ذلك يقول إدمون ولسون Edmond Wilson « يتباين كل شعور وإحساس بفضه عن بعض وكذلك تتباين كل لحظة من لحظات الوعي، وتبعا لهذا فإن من المستحيل أن نستطيع التعبير عن أحاسيسنا كما نمر بها تماما إذا حاولنا أن نصفها باللغة التقليدية الشائعة العادية، وإن لكل كاتب شخصيته الفريدة، وإن كل لحظة من لحظاته تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي مميز».

وعلى الرغم من ظهور الاتجاه القصصي الجديد ذي النزعة السريالية والمعتمد على تيار الوعي وإسقاط السرد للحكاية ونموذج الشخصية الإنسانية، والذي يستخدم عقل إحدى الشخصيات، أو عقول عدة شخصيات في إثارة المواقف والشخصيات التي يعرضها، والذي يتوسل في تعبيره باستخدام اللغة بطريقة جديدة مشحونة بالرموز والدلالات منذ المرحلة الأولى من القرن الحالي في أوروبا، فإنه ظهر في مصر على استحياء شديد في فترة الأربعينات وتبعته في بلاد عربية أخرى. أما في البحرين فقد ظهر في منتصف الستينات، أي في فترة نزوة التطور الأدبي وسيادة النزعات العداثية ولكن فهم القصص البحرانيين له واستيعابهم وسائله ومراميهم وقدرتهم على التخلص من قواعد القصة النمطية لم يكن بقدر واحد، بل اختلف من قاص لآخر من كتاب القصة القصيرة من أمثال أمين صالح ومحمد الماجد ومحمد بن عبد الملك وعبد الله على خليفة وعلى سيار وفؤاد عبيد ثم كاتيتا الذي جعلناه مدار هذه الدراسة وهو خلف أحمد خلف وقد أصدر خلف مجموعتين تراخت بينهما عشر سنوات كاملة. فمجموعته الأولى (الطم وجوه أخرى) عام ١٩٧٥ ومجموعته الثانية (فيزنار) عام ١٩٨٥ والمجموعة الأولى تضم اثنتي عشرة أقصوصة، بينما تتضمن المجموعة الثانية إحدى عشرة. وسوف نتناول في هذه الدراسة أهم عناصر الإبداع الفني في أقاصيصه بقدر ما يتيح لي من وقت قصير في صحبة العالم القصصي لخلف أحمد

خلف الذى يمتد من عام ١٩٦٩ حتى عام ١٩٨٢ حسبما تنبئنا تواريخ أقاصيصه. وأول ما نلاحظه تردد فن خلف بين نمطية الأقصوصة وحداثتها، وهذا التردد واقع فى المجموعتين بحيث لا تلمح تطورا ينفى هذا التردد فى آخر ما كتبه، فهو فى بعض أقاصيصه يعتمد على السرد والحكاية والنموذج الإنسانى العادى الذى يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات كما سبق أن بينت، نرى ذلك فى أقصوصة (أحد وجوه الحلم) حيث يبدو الشخصية الرئيسية رجلا يكره العنف ويعتقد بأنه من الممكن تحقيق التغير عن طريق المراحل السلمية. وهو يتسائل . لم الانقلاب الدامى مادام باب التحول البطيء مفتوحاً! ونرى تقليدية الأقصوصة فى (العبة) و (انطباعات عن وجه) و (القهر) و (الطفل الغريب) و (الواحة) وذلك فى المجموعة الأولى. أما فى المجموعة الثانية فتتمثل تقليدية الأقصوصة فى (فصل فى رواية لم تنته) و (مهموم جديد يقدم أوراق اعتماده) و (قراءة فى الورقة القديمة) وغيرها.

بينما نجد فى أقاصيص أخرى يجيد استخدام الوسائل الحرفية الحديثة، فليجأ إلى تيار الوعى فى أقصوصة (آه مراثية)، ويجيد توظيف الرمز فى أقصوصته (أغنية للمسيرة) فالأشجار المعفرة والجدران العتيقة والنوافذ التى لم تفتح رموز واضحة للبطل والتخلف والثبات. ونرى استخدامه الجيد للرمز فى أقصوصة (محطة فى أول الطريق) التى يخاطب فيها الحد الرياضى (س) قائلاً : لم تعد أنت المجهول ، وتندرد الأقصوصة فى مسرح رمزي ويكورات الزجاج الملطخ وبوابة الحديد، وتقول الشخصية المحورية (لاستار .. انظروا .. لاستار فلم الوهم؟). ونرى تلك الرمزية متألقة فى أقصوصة (الحلم وجوه أخرى) فالباطل (استمات حتى استعاد وعيه وعندما لبس عينيه، فبدت الألوان مفسولة، ضحك بكى صرخ..) وكان يريد دائماً (أحلم ببلاد لقمحها قلب رحيم) ، ويتألق الاتجاه الرمزي فى أقصوصة (فيزناز) وهو اسم الوادى الذى أعدم فيه لوركا الشاعر النازر. فالكاكاتب يجعل شيخ القبيلة عنيماً، تحركه عقده فيفك كل حزام للعناق وينفى

ويجيد الكاتب استخدام وسائل حرفية الأقصوصة الحديثة من حيث أسلوبها فهو يتميز بالحركة والتواتب واصطناع لغة الشعر بصورها المجازية الكثيفة وإيقاعها السريع. ويوظف التكرار اللفظي توظيفاً رائعاً في تعميق الدلالة، يقول في أقصوصة (أه مرثية) مستخدماً لغة الشعر : أواه مملكة النار ماعدت تحتاجين رأسى يدخل إليه محملاً نزق الطفولة، لاما عدت وما عدت أستطيع حمل رأسى إلا وفيه ثغوب الرصاص وريش أجنحة منكسرة تعوم في بماء متخثرة . وهو يستخدم التقديم والتأخير مراعاة للنغم الشعري (لحظة بقيت جامداً) ويجيد المراوحة بين الأسلوبين الخبري والإنشائي بأخربهما المختلفة، ويحاول إقامة توازن صوتي في عباراته توحى بالنغم الشعري كما نرى في قوله (أه أه طويلة مديدة كقائمة النهار في عز الظهيرة). وفي هذه الأقصوصة نفسها نجد التكرار اللفظي لتعميق الدلالة : هيا هنا هنا هنا طويلة طويلة / لموتك لموتك أه لموتك/ أنفاسها أنفاسها/ قليلاً قليلاً/ نائمة نائمة/ فتلاشينا أه فتلاشينا/ أنا أنت أنت أنت وتظاهرة التكرار تكاد تكون موجودة في كل أقاصيص الكاتب مما يجعلها ظاهرة أسلوبية خاصة. كذلك يستخدم في أسلوبه المحاكاة الصوتية كما في قوله في أقصوصة (أحد وجوه الحلم) "أوره.

ويستخدم الكاتب في بعض أقاصيصه نظام المقاطع التي تشبه المسامع الإذاعية كما نرى في أقصوصة (المراقبة) ، (محطة في أول الطريق).

والإحساس اللفوي عند الكاتب يبلغ حداً كبيراً من الشفافية التي تعينه على قوة التعبير عن الدلالة. واستخدامه كلمة (طشيش) في أقصوصة الجزيرة يدل على معرفته اللغوية الجيدة بالقصص الطشيش المطر الضعيف الذي يصل إلى معنى الرذاذ الذي استخدمه الكاتب، ولكنه في القصة نفسها يقول (المفسولة بطمت الخصب المبارك) والطمث لغة هو الدنس والفساد ومن هنا جطوا دم الحيض

ولاشك أن وقوع الكاتب في أخطاء لغوية يفسد إلى حد كبير متعة القارئ بأسلوبه التصويري الدقيق . ففي أقصوصة (أه مرثية) نجد الأخطاء التالية: لم يمنع صرف عطشان، وقوله (وما نحن إلا ضالين)، ولا جزم الفعل بعد لام الأمر (التبكيك)، ويقول (يلاحظ أحد أن ثمة (اختلاف) ويقول: تشاركييني بدلا من تشاركييني. ونجد في أقصوصته (القهرة) أخطاء كثيرة مثل قوله : ألحظ شفتيه (وهي تتمم)، وقوله : بدا وجهه (أيضا). وقوله (ليتهى الأمر) دون جزم الفعل. وقوله : لتتحرك (هاتين القدمين) ولو جئنا للمجموعة الثانية لنرى بعض أمثلة هذه الأخطاء المؤسفة لوجدنا كثيرا منها في قوله في أقصوصة (خارج الزمن الآتي) عاشوها سنوات (خمس) وقوله يصير للتمرد في الفم (طعما). ويقول في أقصوصة الوقت (بكلتي يديه) وفي (العار) لتطمأن، فخذوها الممثلين اللذين .. إلخ والفخذ مؤنثة ويقول : محلبة (انفجار صغير ناله) ويقول : يرغرف ثقة واعتزاز).

ويقول في (فيزناز) : المرتمية تعباً و (الم)، و (منتظرا تموزا قادم). ويقول في المروءة : حتى تمرين، ويتعلق أطفالها السعداء (الباسمين) ويقول في (الجزيرة) فلن (تحتاجون) ولم أحتاجها. ولولا (يدى). وهذه أمثلة قليلة من كثير ما كتبت أحب أن أشير إليه وأنا أتحدث عن ظواهر إبداعية في فن خلف القصصى. ولكن حديثي عن أسلوبه ولغته ساقنا إلى هذه الملاحظات الهامشية.

ونرى الكاتب في بعض أقاصيصه وخاصة (خارج الزمن الآتي) يوظف أسماء الشخصيات توظيفا دلاليا فهناك في الأقصوصة (ماضى) و(مقبل) وقد استخدم الجنس في هذه الأقصوصة ووظفه توظيفا دلاليا جديدا كما نرى في قوله (مقبل مقبل عليه) (ماضى يمضى بالغم). (مقبل لايقبل بعد الآن الصمت) . معادلات دابة تنب).

وليس معنى التردد بين تمطية الأقصوصة وحدثاتها أننا لانجد في الأقصوصة الواحدة هذا التردد أو المزج بين التقليدية والحداثة. ففي أقصوصته (آه مرثية) نجد الوصفية التقليدية تستهوي الكاتب وهو يبدأ بها أقصوصته (الغرق حالة تطهرهم وإنذرة الأكم تنقل في الصدر المسمى وعلى راحتي المحمرة ينقعد لسان التلوذ وتنطلق شفاه همهمات النشوة) ..

ونراه يستغرق في وصف تفصيلي للسمات الظاهرية لوجه الشخصية وأبعادها الأخرى في أقصوصة (انطباعات عن وجه) وهو وجه بحار باعته الدنيا ذلك أن يقطع خيط الاتصال بها.

ونرى الكاتب تتجاذبه القوة المبدعة والقوة الناقدة فيقع ضحية هذا الصراع حين تلمحه يستخدم حروفا سوداء لتمييز تيار الوعي المنساب داخل أقصوصة (آه مرثية) فبنت الخطرات وكأنتها مقحمة على البناء الفني للأقصوصة، فكأن الناقد خلف قد أفسد عمل المبدع عنده. ولاشك أن الاتجاه الفكري للكاتب يتضح من خلال أقاصيصه، فهو شيعي المذهب كما يتضح لى من أقصوصته (آه مرثية) التي تدور في الاحتفال بذكرى استشهاد سيدنا الحسين بن علي، وذكرى هذا الاستشهاد استدعت موت أبيه، ثم نرى إسقاطا على الحاضر حين تقول الشخصية الراوية (حققت علينا فما نصرناك يوم طلبت النصرة) ثم تتوحد الشخصية مع الشهيد حين تقول (دعني أهجس أنني أنت : دعني لأكون إلا أنت ، أنا أنت، أنت).

والكاتب ذو اتجاه يساري واضح فهو يقدم لأقصوصته (أغنية المسيرة) بكلمة ليكس تير نوراكيس وهو شيعي يوناني ثائر مؤلف (زوريا اليوناني). ونواه يطلق على مجموعته اسم (فيزناز) وهو الميدان الذي أعدم فيه لوركا وهو يقتبس في هذه الأقصوصة من شعر لوركا.

والكاتب متفائل دائما ينتظر بزوغ الفجر بعد طول الظلام فهو في أقصوصته

(أغنية للمسيرة) يقول في ختامها عن بطله (بأن يديه قدميه شفتيه مكبلتان لكنه لا يزال يرى) ويقول في (المراقبة) تدخل شجرة أغصانها غنوة من بين القضبان، تبني العصفير عشها على الأغصان وتفرد)، وفي (فيزناز) ينتظر الفجر القادم. وهو يطالب بمشاركة جماعية في أقصوصه (محطة في أول الطريق) ويستقر المغزى السياسى والاجتماعى بفن خلف القصصى فهو في كثير من أقاصيصه يتحدث عن السجن والقضبان ورجال المخابرات والشرطة والاعتقال والتعذيب. ويشير في (أغنية للمسيرة) إلى رجل المخابرات بقوله (هو الرجل الذى يرى ما وراء الجدران والثياب)، ويتحدث في (المراقبة) عن الشهيد (ميم). وفي (الحلم وجوه أخرى) لا يبقى إلا ذاك الذى تثار على عصا الشرطى .. على أرض الحجرة العارية .. على الجدران التى .. « وفي (عودة الرؤيا) يوظف اسم انتيباس القائد اليونانى القديم رمزاً للثورة ويخرج من الإطار السياسى المحلى إلى الإطار العربى فى (خوارج الزمن الأتى) حين يتحدث عن المقاومة الفلسطينية ويتخذ حامداً الخارج من خيمة اللاجئين إلى بندقية الفدائيين في رواية (ماتبقى لكم) لفسان كفتانى رمزاً للمقاومة، ولكن مغزى الأقصوصة يذيعه القاص بصوت عال فيعرضه للمباشرة الخطابية حين يقول (لانت للرخو رجولتنا، غاضت شرائعنا وقلطنا مالم يفعله الأولون من تفاهات العقل وغريبه. حتى كنا للحمق أمثلة، صرنا هشاشة الطحالب ففجروا واغتصبوا أقدس عواصمنا .. الخ أما المغزى الاجتماعى فمحدود عند خلف الثورة على التقاليد والأعراف السائدة والدعوة إلى الحرية الاجتماعية المطلقة كما تتمثل فى أقصوصة (العار) التى تصور الصراع بين التقاليد الراسخة والأفكار التحررية الجديدة، وكذلك (فيزناز) التى يعلو فيها صوت الكاتب قائلاً (من بلد لازالت تجلد فيه ظهور العشاق وتضيقهم القضبان، وتر فوق أجسادهم خيول القبيلة المستفزة يوماً للصيد) ونرى فى (قراءة فى الورقة القديمة) سطوة الجيل القديم ورغبته فى إملأ أوامره على الجيل الجديد.

أما (المؤودة) فهي دعوة صارخة لحرية المرأة حتى فى ممارسة الجنس.

وهناك نزعة واضحة نحو تصوير الجنس في أقاصيص خلف . يبدو لنا ذلك في (فيزنار) فهو لم يأخذ من شعر لوركا إلا ما يعف القلم عن ذكره، ويستغرق في وصف جنسى في (الجزيرة) فيقول (حتى تلتقيهم من الباب بأريج إبطيها المزهرين عشيا أشقر فيجوسمون بينه كأطفال جوعى ويعبرون وراء صحراء منبسطة كماء تفرق من عين جبلية تفوح رائحة برودتها فيشتعل العطش ، وتقبل قوافل المهاجرين الذين أهاجتهم الرغبة فخلفوا وراعهم كل ما كان يتقلهم وجاءوا يحجون نازلين من مرتفع النهدين إلى انبساط البطن ميممين شطر الوادى المزهو يزهره ورياحيته ونيرانه التى لاتهدأ)، ونراه في (الأم الصغيرة) يبالغ في وصفه بـ «عذبة شدى الصغيرة ذات السنوات التسع وصفا جنسيا لايتفق مع ماتقوم به الفتاة من ممارسة نور الأم الحنون للطفل الذي فقد أمه، أما الختام المفجع فهو ثورة صارخة على المجتمع وإن كانت بعيدة عن التصديق.

ولاشك أن الكاتب استفاد من فكرة توظيف الحلم في القصة الحديثة وهو يصرح قائلا في إحدى أقاصيصه (فى داخل كل منكم طفل نائم عن حلمه) وقد بينت من قبل أهمية توظيف الحلم في القصة الحديثة. وقد حملت عناوين أقاصيص خلف مايدل على استفراقه فى الحلم مثل (أحد وجوه الحلم) (الحلم وجوه أخرى) (عودة الرؤيا) (حين يزهر الحلم). كذلك كان الموت من العناصر الرئيسية التى اعتمد عليها فى أقاصيصه وقد اتخذ أشكالا عديدة ولكنه لم يكن نهاية وتوقفا، بل كان استمرارا وتجديدا.

وقد أفاد الكاتب من علم النفس في ضوء ما أفادت منه القصة الحديثة فى استخدامها التحليل النفسى وتسجيل عالم الشعور واللاشعور، وكان الإنسان بؤرة انفعالاته الوجدانية وانتقاضاته الفكرية وإن ظل هذا الإنسان محصورا في البعدين السياسى والاجتماعى بالفكر الكاتب ومذهب الفكرى، قليل التجربة الإنسانية الشاملة، لا يكاد يتجاوز الواقع إلا قليلا.

الفصل الخامس ابن جنه ونقده الإشكالي

أتابع من بعيد اتجاهات النقد المعاصر في الصحف العربية ، وقد وقع في يدي عدد " الجزيرة " الصادر في ٢٥ محرم ١٤٠٧ هـ الموافق ٢٩ سبتمبر ١٩٨٦ م ، فطالعت فيه مقالا لمن يدعي ابن جنى^(١) ، يتضمن أحكاما نقدية جائرة ، تتفق مع مانسميه " النقد الصحفي " الذي استفاد هذه الأيام ، والذي لا يصدر عن دراسة متأنية واعية ، بل يهدف إلى الإثارة والتجريح باستخدام (الصدمات النقدية) .

وكان مدخل ابن جنى إلى نقده إبهاما يفشي شخصه بوصفه من عالم الجن ، وغوضا يستر اتجاهه النقدي ، فلا نقبين منه جملة مفيدة تدل على صدق نيته في تصحيح مفهومه للشعر (على أساس من التأكيد والمائلة) كما يقول ، ولكن استخفاء ابن جنى لا يلبث أن ينكشف بالحديث عن رولان بارت ، واستخدام مصطلحات البنيويين والتفكيكيين والأسلوبيين وأضرابهم من مفسدي التنوق الأدبي ، وأتباعهم من الناعقين في عالمنا العربي ، الزاعقين بما لا يفهمونه ولا يفهمه مثقف عاقل ، علي غرار " الإشكالية " و " العدمية " و " الخفاء " و " التجلي " .

ولكن ما إن يبدأ ابن جنى نقده حتى نتبين أنه إنسي حائر تقلت من يديه كل قواعد النقد الحديث والقديم ، ولا يستند إلى منهج يرتكز عليه ، وأنه ليس ممن

(١) علمت فيما بعد أنه الطبيب السعودي مكي بن البختان .

محترفي الحداثة ، ولا ممن أفرزهم كهانها ، ولا هو من أتباع النقد العربي القديم في أصوله المرحية ، وقواعده التي أرساها النقاد العظام ، بل هو هاور يتنقل كالنحلة متوفزا من نهج إلى آخر ، ومن قديم إلى حديث دون تثبت أو معرفة حقيقية . ولم تقتصر مشابھته للنحلة على التنقل السريع ، بل هو يلدغ منها دون أن تعقب دراسته شهدا ولا (مكرا) .

وإن أتناول في كلمتي هذه ملاحظات ابن جني علي قصيدة عبد الرحمن العشماوي ، فهي لا تصو أن تكون هامشا جانبيا لا أثر له ، ولكني سوف أتناول تتبع ابن جني للقصيدة عدنان النحوي ، وإن كنت أسف لغياب النص الكامل عنني ، إذ لم تنتشر الصحيفة غير مقتطفات منه ، ولهذا سوف أعول علي ما أورده ابن جني منه في نقده .

إن النص يجري علي العروض العربي الأصيل ، فهو من بحر البسيط ، ووزنه مستقطن فاعلن مستقطن فعلن في كل شطر ، ووصفه بلثه (عمودي) و(تناظري) و (قياسه بالمسطرة) يوحي بوجود موقف رافض من البداية لهذا الاتجاه ، ولا يجوز للناقد (ومفروض فيه الحياد والموضوعية) أن يتناول نصا قد أعد نفسه لرفضه ، لعدم مواضعه مع نوقه واتجاهه الأببي ، وسوف أبين ما في أوصاف الناقد الأولية من تجاوز نقدي .

أما أن يوصف النص الذي يلتزم بحرا من البحور العربية بلثه (عمودي) ففيه سوء فهم لمعني عمود الشعر العربي (وكثيرا ما يكتب أصحاب الحداثة عامود) ، فعمود الشعر العربي هي مجموعة القواعد الفنية التي كان الشعراء العرب يلتزمون بها منذ الجاهلية ، وهي سبعة أبواب : شرف المعني وصحته ، جزالة اللفظ واستقامته ، الإصابة في الوصف ، المقاربة في التشبيه ، التحام أجزاء النظم

واللتامها علي تخير من لذيذ الوزن ، مقارنة المستعار منه للمستعار له ، مشكلة اللفظ للمعني وشدة اقتضائهما للقافية حتي لا منافرة بينهما .

فإذا وصفنا شعرا ما بأنه عمودي ، كان من الضروري التزامه بهذه القواعد جميعا ، أما الشعر الذي يلتزم بحرا من البحور العربية ويلتزم قافية موحدة ، فليس من الضروري أبدا أن يكون عموديا . وكثير من الشعراء الأقدمين من أمثال أبي نواس وأبي تمام وصفهم النقاد بالخروج علي عمود الشعر ، مع التزامهم الوزن والقافية .

ولأوضح باب التحام أجزاء النظم واللتامها علي تخير من لذيذ الوزن حتي لا يظن أحد أن المقصود به الالتزام بالبحور العربية وقوافيها . إن المقصود براعة سبك القصيدة ، وعدم وجود خلل في بناء أي بيت فيها ، وعيار ذلك كما يقول الإمام المرزوقي : الطبع واللسان ، فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده ، ولم يتحسب اللسان في فصوله ووصله ، بل استمرأ فيه واستسهله ، بلا ملال ولا كلال ، فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت ، والبيت كالكمة تسالما لأجزائه وتقارنا .

وأما أن تكون البحور العربية (تناظرية) فأمر فيه نظر من جهتين : أما الأولى فاللتاظر أو التماثل قيمة جمالية تحمها نظريات السريالية والتجريدية ، وهذه القيمة موجودة في الطبيعة ، وفي الخلق الإنساني ، إذ كيف يمكن أن تتصور ساقا طويلة وأخرى قصيرة ، ويدا رفيعة وأخرى غليظة ، وعينا غائرة وأخرى جاحظة ؟ وما يسمى بالشعر الحر يفقد هذه القيمة الجمالية الكبرى .

وأما الجهة الثانية فهي أن التناظر لا يعني بأي حال القياس بالمسطرة ، لكون الوحدات الصوتية داخل بحر البسيط وما هو علي شاكلته ليست واحدة ،

فمستقلان ليست مثل قاعن . ووجودهما في شطر لا يعني وجودهما في الشطر المقابل علي الصورة نفسها . فمن الممكن أن تصوير مستقطن متقطع . وتصير قاعن فعن . وصحيح أن مثل هذا الاختلاف لا ينفي وجود التقاطع أو التماثل الذي هو أساس القيمة الجمالية . ولكنه يعني عدم وجود قياس بالمسطرة .

ونحن حين نتحدث عن العمل الفني من خلال تشريحه نبدد جزءا كبيرا من تأثيره الجمالي الكلي . فالشاعر العظيم تتماوج حالات النفسية سعويا وهبوطا . وشدة واسترخاء . بحيث يطوّر النظم في قصيدته تبعا لهذه الحالات . وهو لا يمسك في خلال ذلك في يده بميزان ولا مسطرة . فتلك ترّمات العاجزين الإشكاليين الذين يعوزهم إدراك الجمال الفني . فيصفونه بالقبح . وهم بذلك يشبهون من يشتم التفاح فيقول له : يا أحمر الخدين !

فإذا وصلنا رحلتنا مع ابن جني وجدناه يذكر مطلع القصيدة ويبسج لنفسه أن يقسمها مقاطع . والتقسيم في حد ذاته مغرض إذ يفترض وجود انقسام بين جزئيات القصيدة أما تسمية الأقسام بمقاطع فدلالة علي اختلاط مفاهيم المصطلحات النقدية عند ابن جني . الذي لا يلبث - قبل أن يقول كلمة واحد في تحليل النص - أن يصدر حكما عجيبا . وهو أن المقطع الأول وعدده ثلاثة عشر بيتا (علي شاكلة هذا البيت) أي نقد هذا ؟ وما المقاييس التي تبيح لئناقد أن يصدر حكما قبل النظر والتطليل ؟ ومن الذي قال إن النقد إصدار أحكام ؟ إنها رجعة كبري بالنقد إلي الوراء . وسنري من مجمل هذه الأحكام ثلاثة أمور واضحة وضوح الشمس للمبصرين : الأول أنها أحكام انطباعية سريعة ، والثاني أن الناقد لم يفهم النص ولم يعيش في جوه ويستبطن معانيه وصوره . والثالث أنه يفقد الثقافة اللغوية والبلاغية والنقدية التي تتيح له إصدار الأحكام

أما مطلع القصيدة الذي نقده ابن جني فهو قول الشاعر :

أين الهزار وأين اللحن والوتر أين الشذا والندي والأيك والشجر

ونقد ابن جني بالتحديد ينحصر في قوله (يتسائل عن الهزار وهو طير حسن الصوت ، ثم يقول وأين اللحن . ولما أعوزته القافية قال وأين الوتر . يعني أن اللحن مقرون بالوتر ، فهو هنا لم يترك صوتاً بطريه إلا ونكره . أما في الشطر الثاني فيذكر لنا ما يناظر الصوت الجيد ، ولا نظير له غير الطيب ومنابعه ، يقول : أين الشذا والندي والأيك والشجر . فعلا كل هذا البيت مرفوع ، أي لم يتخلله جملة تخفف من حدة هذا الوله بالطبيعة . وعندما أعوزته القافية كسابقه قرن الشجر بالأيك ، وما هو الأيك وما هو الشجر ، أليسا بمعنى واحد) .

وأي ناقد يستحق أن ينسب إلي صناعة النقد ، ويكون مستكملاً عدة البحث والنقد سوف يلاحظ لأول وهلة هذا الاستقهام المتكرر ثلاث مرات (أين) وهو يدل علي تفجع الشاعر وحسرتة وأوعته بفقد صديقه ، فهو استقهام خرج من معناه الأصلي ثم إن كل ما يسأل عنه الشاعر متفجعاً إنما هو في ضميره وأعماق نفسه صديقه الذي اختطفه الموت ، هو الهزار واللحن والوتر والشذا والندي والأيك والشجر ، ولا يمثل ذلك ولها بالطبيعة ، بل هو توحد الشاعر بصديقه بالطبيعة بوصفها أجمل وأنقى ما في الوجود ، فإذا تمثل صديقه كل هذه العناصر الطبيعية، فهو يخلع عليه جمالها ونقاها وروعته .

ويتبين لنا صدق التفجع والحسرة من توالي الأسئلة وتوالي رموز الطبيعة التي يعني بها الصديق الفقد ، وهذا التوالي نستشعره في أعماقنا نواحا ونعيا في أن واحد ذلك هو الإحساس الكلي الذي يستثيره البيت في مطلع القصيدة . وقد عطل ابن جني في نقده هذا الإحساس إما عن تعمد بقصد إصدار الأحكام

الجانرة ، وإما عن تلبد فإذا جئنا إلى عملية تشريح جسم البيت وجدنا عند الناقد فوق كل تصور ، فالهزار ليس مجرد طائر حسن الصوت ، ومثل هذا القول لا ينبغي أن يصدر من ناقد يبحث وراء مدلول الكلمات ليستخرج ما فيها من قيم جمالية وإيحائية ولو استطاع ابن جني المعاجم لوجد أن الكلمة فارسية الأصل وأن اسم الطائر كاملا (هزارستان) ، وأن هزار بالفارسية معناها ألف ، وبستان : نغمة ، فكان اسم الطائر (الألف نغمة) ، وهو اسم من باب المبالغة والإطراء لجمال صوت هذا الطائر وتعدد نغماته ، وقد ظن صاحب تاج العروس أن داستان معناها قصة ، ففسر اسم الطائر بقوله : فكان هذا الطائر في حسن ترومه وطيب نغمة يتكلم بألف قصة أرايت يا ابن جني كيف تحلل الألفاظ المفردة لاستقصاء دلالاتها حتي تتضح إسقاطاتها علي شخص المرثي ؟

ثم تتداح رؤي الشاعر في توازن وتلازم بعد تحسره علي ضياع عبد الرحمن^(١) أو الهزار أو الطائر المفرد ذي الألف نغمة ، فيتحسر علي ضياع نغمات هذا الطائر وعلي ضياع أوتاره التي كان يوقع عليها تلك الأنغام ، فلين اضطرار الشاعر إلي تلك القافية وهي جزأ لا يتجزأ من الصورة الكلية التي تقوم علي ثلاثة عناصر : الطائر المفرد ، الحن ، الوتر ، بل إن غياب عنصر من هذه العناصر يخل إخلالا شديدا بالإحساس الذي تولده الصورة

وأننتقل إلي الصورة التالية التي صاغها الشطر الثاني من البيت ، تلك الصورة التي لم يستطع ابن جني أن يدركها ، أو يحسها ، وتعامل مع ألفاظها ببلادة فظة تحقيقا للمثل الشائع (كله عند العرب صابون) ! فاقول :

إن الشاعر في غمرة تقبجه وتمثل صديقه فــــي أجمل صور الطبيعة الحية

(١) هو المرحوم المكنون عبد الرحمن وأخته البغدا للمرثي في هذه القصيدة

النابضة يتصوره شذا ينفج به محبيه ، وندي يتفرق فوق الأزهار وأوراق
الشجر فينضرها ويجلوها ويتسع مدلول الكلمة للجود والمطاء ، فرجل ندر : جواد ،
وإن يده لنديّة بالمعروف ، وهو يتندّي على أصحابه ، أي يتسخّي عليهم ، ثم
تتسع رؤية الشاعر في تناغم بعد تقجعه على ضياع عبد الرحمن ، أو الشذا
والندي ، فيتحسر مرة أخرى على ضياع ما يتلازم مع الشذا والندي وهو الأيك
والشجر ، وتساؤل ابن جني أليس الأيك والشجر بمعنى واحد ، يدل على أخذه
الأمور بالظاهر ، وليس ذلك ما يتصف به الناقد ، فالأيك لغة هو الشجر الكثير
الملتف ، والشجر هو جنس الشجر بصفة عامة ، واستخدام اللفظين في هذه
الصورة الفنية فيه فن بلاغي دقيق لا يدركه المستطعمون ، هذا الفن البلاغي هو
إفادة الشمول مع العناية بالمقصود لذكره مرتين : مرة على وجه الخصوص ،
وأخرى داخل اللفظ العام ، فقد تمثل الشاعر صديقه الفقيد عبد الرحمن أيكاً .
أي مجموعة من الشجر الملتف التي تبهر الناظرين بجمالها ، ثم تفجع الشاعر مرة
أخرى على صديقه أو على هذا الأيك بلفظ الشجر الذي يدخل الأيك في جنسه ،
وهذه شعبة من البلاغة في باب الإطناب الذي يفيد ذكر العام بعد الخاص ، ومثله
قوله تعالى في آل عمران ٨٤ (وما أوتي موسى وعيسى والنبيون من ربهم) فالآية
الكريمة تخص بالذكر موسى وعيسى عليهما السلام ، ثم تذكر النبيين بعدهما ،
وموسى وعيسى عليهما السلام يدخلان في جملة النبيين .

ونمضي إلى البيت الثاني فنجد ابن جني يعترض على تضعيف الفعل (طواها)
بدعوي (لو كانت بدون تضعيف لكانت أحلي) ، وهذا نقد مزاجي يصلم من
يقراه ، خاصة إذا صدر عن ناقد يتمسح بالعداثة والإشكالية ، ونقدهما يفرق في
العملية التحليلية العملية . وقديما قالوا (زيادة المبني زيادة في المعنى) ،
فاللتضعيف يعطي الفعل قوة وتأكيدا والفعل (طواها) ليس كلمة (في غير محلها) ،

بل في محلها الصحيح تماما . فالشاعر بإحساسه بالهجنة وقدره الموت الهائلة
أدرك أن صديقه الذي تمثله في العناصر الحية الجميلة من الطبيعة ، والذي كان
له السمع والبصر . مفعما بالصورة (وقد عبر عن ذلك الجانب بقوله " تموج ")
قد اختفى في لحظة بيد قوية قادرة . عبر عنها بذلك الفعل المضعف الذي يمثل به
هزيمة الحياة أمام الموت . أما الفاء في الفعل (فنأت) بمعنى غابت تلك الرموز
الجميلة من الطبيعة التي كان يتمثل فيها صديقه . فقد عكزت مزاج ابن جني فقال
(إنها غير مستحبة) . واقترح بدلا منها واو العطف . وهذا يدل على أن ابن
جني بعيد تماما عن إدراك أسرار الجمال اللغوي . وأن هذه الفاء في محلها
تماما . وقديما كنا نحفظ قول ابن مالك في الألفية (والفاء للترتيب باتصال) .
أي أن الفاء تدل على تأخر المعطوف عن المعطوف عليه متصلا به . وهذا يورث
الصحيح في هذا البيت الذي لا يفني عنها سواها . فنأتي عناصر الطبيعة أي
غيابها متصل بطي الردي إياها . والنأي يأتي في الترتيب بعد الطي أما الواو
فهو لطلق العطف .

ومثلما اقترح ابن جني الواو بدلا من الفاء قصورا منه عن إدراك أسرار اللغة -
كما أوضحنا - اقترح علي الشاعر استخدام (أبلاها) بدلا من (طوأها) .
وهذا اقتراح بشع . لأن الشاعر بإحساسه المرفف أراد تصوير اختطاف صديقه
، وقد نجح بالفعل (طوأها) بتضعيفه - كما سبق أن أشرت - في تصوير قدرة
الموت الهائلة التي تمثلك في الطي الذي أعقبه الاختفاء . والفعل (أبلي) لا يعطى
هذا المعنى على الإطلاق . فقد يظل الشيء موجودا وهو بال . كما أن البلي بهذا
المعنى لن يتناسب مع النأي والاختفاء .

وأود أن أنوه هنا بإسناد نقدي مهم . وهو ضرورة بعد الناقد عن ارتداء ثوب

الشاعر واقتراح شعر جديد ، فليس ذلك شأن الناقد ولا من مهمته ، بل هو غير قادر - وهو في موقفه النقدي - أن يكون مبدعا .

أما أن اقتراحه يؤدي إلى (أن تسلس الطبيعة) (أخشي أن تصوير به إسهاالا) وينفي التكلف والجلبة وتسلم من صراخ طواها) فهو من قبيل التباهي بالافو وما أسميه (العبث النقدي) .

ويقفز ابن جني إلى البيت الخامس لينقده تاركا البيتين الثالث والرابع ، ليصم نقده - بما لا يدع مجالا للشك - بالارتجال والتعنت والرغبة في البهرجة ، لأن النقد الأدبي الصحيح استبطان النص ، ورصد تموجاته النفسية ، وتحليل دقيق يستند إلى علم وذوق ، لا يؤول فيه الناقد إلى مزاج شخصي وانطباع ذاتي سريع ، ولماذا يخفي ابن جني - حتى في انطباعه الذاتي السريع - إعجابه ببعض أبيات المقطع الأول من القصيدة كما أسماه ؟

هل لأنه ورط نفسه منذ البداية بإعلان عداؤه للنص وحكمه عليه قبل تحليله ؟ وماذا في البيت الخامس من آراء ابن جني النقدية أو (النكبة) لا فرق ؟ إنه يري في قول الشاعر :

وكم رحلت إلي أفياء حانية : زكا الجهاد بها والصبر والذكر

اختلاطا وتضاريا ، وقد ظن - وهما منه - وجود تناقض بين حنوا لأفياء وقسوة الجهاد والصبر ، والناقد هنا - لحاجة في نفسه - يقطع البيت عما بعده إذ يقول الشاعر :

وكم رحلت علي مشوق فكابده : فرق منك علي أشواكه السفر

أما الأفياء الحانية الظليلة التي رحل إليها «عفيد مهى البلاد» التي عاش في كتفها عزيز الجانب ، وفي ذكر الشاعر الحنو دلالة علي أن الفقيد لقي في هذه البلاد ما عوضه عن قسوة الغربة وفراق الأهل وعن الطبيعي أنه في تلك البلاد التي شد رحاله إليها كان يجاهد بطله وقلمه صابرا علي ما يلقي من بأساء الغربة ولأواء فراق الأهل والأحباب ورفاق الصبا والشباب ، ولكن هذا الجهاد كان مصدر سعادة للفقيد ولم يكن موضع سخط ، لأنه أثمر ودفعت قطافه ، بدليل قول الشاعر (زكا) ، فأين التناقض في هذا البيت لمن له بصر بالعربية وتذوق للشعر؟ ولماذا لم يربط الناقد بين هذا البيت والذي يليه الذي يلح فيه الشاعر علي معنى اغتراب الفقيد عن وطنه وأهله متحملا العناء الذي يشبه إبر الشوك .

إن ابن جني يقفز إلي البيت السابع فيما يسميه المقطع الأول ، فيظهر سخطه علي التقطيع الموسيقي فيه ، أو هو ما يسمي في الحقيقة بالتوازن ، فكل شطر مقسم إلي فترتين متساويتين من الناحية الصوتية ، ووسوء ابن جني تمام التوازن في الشطر الأول (عزم علي مرض / صبر علي محن) بوجود مرفوع وحرف جر ومجرور ، وهو يجعل البيت كله من هذا القبيل ، وذلك ليس صحيحا كما نرى في قوله (بلوي علي وطني يمضي بك القدر) ، ولو أن الناقد الهام كان صاحب باع في البنيوية لوجد في هذه الجمل القصيرة التي اتفقت اسميتها في ثلاث وجاءت الرابعة فعلية مجالا خصييا لعدد من الدلالات الفنية .

ويصمت ابن جني صموتا مطبقا عن الأبيات الستة الباقية في هذا المقطع كما سماه ، وليس لهذا الصمت معنى غير كونها جيدة ، وابن جني قد أخذ علي عاتقه ألا يدلنا علي مواضع الجمال في هذا النص ، بل علي ما يتوهم قبحه لعدم إدراكه قيمته الفنية . ثم ينتقل إلي المقطع الثاني الذي لم أقرأه في الصحيفة ،

ونذكر أنه يتكون من خمسة أبيات ، تعد البيت الثاني منها فلم يذكر غير شطر واحد وهو (أنوار فتيانها نور الشيوخ بهم) . ولهم منه أن شبابهم مثل شيوخهم في الاتزان والوقار ، وادعي أن هذا المعنى مباشر ، وابن جني يريد أن يلزم قراءه بفهم سقيم متسطح للشر . والشاعر باستعارة النور للشباب والشيوخ يجعل من أمر واحد معنيين متقابلين ، فأنوار الفتيان توهي بالصبوة والنشاط وسرعة الحركة ، بينما نور الشيوخ يتسم بعمق التفكير ورجاحة الرأي . ومع تقابل التورين حدث اتحاد بينهما بحيث ضمت صفات نور الشيوخ إلى صفات نور الشباب . فما المباشرة هنا ؟ هل يطلب ابن جني معنى شديد العموض لعدم نضجه في نفس قائله حتى يصفه بالعق والبعد عن المباشرة ؟

ثم يأتي الناقد إلى البيت الخامس الأخير في هذا المقطع ، وهو قول الشاعر :

جاد البيان علي ماسطرت من درد : ومن سجايك شعت بينها الدرد

هنا يقف ابن جني عند لفظ (الدرد) ، وما لا يمجبه فيها تكرارها ، وهذا التكرار لا ينبغي أن يزعم ناقدنا يمت إلى (الإشكالية) بصفة ما ولو ظاهرية ، فالإشكاليون قائلون على استخراج دلالات كثيرة يؤدي إليها تكرار هذه الكلمة ، لو أرادوا . أما إذا احتكنا إلى المقاييس النقدية العربية التي لا يمت إليها ابن جني بأي سبب ، فستجد أن الدرد الأولي قد عني بها الشاعر آثار الفقد الأدبية من دراسات وبحوث ، وقد عبر عن نفاستها بهذه الاستعارة ، كما عبر عن خلودها وبقائها بعد رحيله أيضا . فالدر هو الدرد ، تزيد قيمته على الأيام ، واستعارة الشاعر له موفقة إلى حد بعيد ، لأن الدرد - إلى جانب نفاسته - يكون مكتونا في صلبه ، ويتعب الفواص تعباً شديداً في الحصول عليه من أعماق البحار ، وذلك يظني من قيمته وهو لا يكون مختلطاً بشوائب وصخور كالذهب والماس اللذين

يستخرجان من باطن الأرض ، ويمكن أن نستعرض طويلا في تعداد صفات الدر التي ألحقها الشاعر بتراث اللغة وبأخلاقه حين استعار لهما تلك اللفظة فلفظة الدر الثانية إذن هي أخلاق الفقيه الرضوية التي كانت لنفسها في هذا الزمان كالدر الثمينة المشرقة ، ويسمي البلاغيون ذلك جناسا تاما لاتحاد الكلمة واختلاف المعنى ، والجناس لون طريف من ألوان البديع يزداد جمالا كلما بعد عن التكلف والاستكراء ، وواضح أن الكلمتين هنا في موضعهما تماما ، واستغرب قول ابن جني إن الشاعر قد اضطره القافية إلى تكرار الكلمة ، ألم يكن في وسعه الاستغناء عن دور الأولى وهي ليست قافية ؟ أي نقد تجريحي تجريحي هذا الذي يسوقه ابن جني إلى القراء ؟ ولولجأ ابن جني إلى أي كتاب في البلاغة العربية ليعرف شيئا ما عن هذا اللون من النشاط الفكري لأسلافنا العرب لأدرك أن في هذا البيت لونا بلاغيا طريفا بتكرار لفظ الدر الذي أزعجه ، وهو ما يسمى برد العجز على الصدر ، وإن أئين له هنا قيمته الجمالية ، بل عليه أن يعرفها بنفسه من كتب البلاغة ، لتكون بين عدده التي يتقوى بها علي مواجهة النقد ، فمن الظلم لابن جني الحقيقي الذي شرح ديوان المتنبي ، وكتب في سر صناعة الإعراب وفي الخصائص القوية ، وكانت له التفاتاته الرائعة في أسرار اللغة وجمال بلاغتها أن ينتحل اسمه من هو خلو من كل ما كان يملكه ابن جني .

ثم يأتي الناقد إلى ما يسميه بالمقطع الأخير في القصيدة ، وهو - كما يقول - يتألف من اثني عشر بيتا ، فينقد أول هذه الأبيات وهو قول الشاعر :

علي ضفافك يا بسفور رابية : حنت وأوقت وأولي عندها القدر

ويقول الناقد فيه (الشطر الأول كلام عادي ، لكن الشطر الثاني هو الباقعة) ، وهنا يزداد وضوحا انكشاف ابن جني وتواضع معرفته باللغة ، فالباقة الرجل

الدهاية ، والفكي العارف الذي لا يفوته شيء ، والطائر الذكي الحذر الذي لا يرد
 المشارب خوف أن يصاد ، فكيف يستخدم هذه الكلمة بمعنى (الواقعة) لو
 (الكارثة) إذ حشد لتفسيرها كل ما أمكن لهجاء الشاعر ابتداء من وصفه بضيق
 العطن ، وانتهاء بإخراجه من زمرة الشعراء وحشره في (النظامين من أهل الهوي
 العمودي) ! ووقع ابن جني مرة أخرى في خطأ نقدي قاتل حين ارتدى لباس
 الشاعر فلراد أن يستبدل بقول الشاعر (حنت وأوفت وأوفي عندها القدر) (ضمت
 عبير النقا فاستله القدر) . ومما صاغه الناقد لغو يثبت به بعده عن الشعر وعن
 النقد علي السواء ، والعجيب أنه ينحى باللائمة علي الشاعر لاستخدامه القدر في
 القافية ثلاث مرات (فيما يسميه العلماء إبطاء ، مع إباحتهم له بعد عدد من
 الأبيات ، وهو أمر لا يستبين لي لعدم وجود النص كاملا أمامي) ، ولا يلبث هو
 أن يستخدمه دون تغيير !! فكأنه لم يستطع أن يعالج أهم ما ادعي فيه علي الشاعر
 الضلأ في هذا البيت .

فماذا بقي من النقد إذن ؟ قول الشاعر (حنت وأوفت وأوفي) ، وهنا نأخذ
 بيد الناقد ابن جني لنحيطه بما لم يستطع عليه صبرا ، إنه بعيد تماما عن إدراك
 أسرار اللفظ ، غير قادر علي تتوق الالفاظ بمدلولاتها التي يفيض بها وجدان
 الشاعر ، فهو في هذا البيت يتحدث عن وفاة صديقه في تركيا في أثناء قضائه
 الصيف فيها ، فعبر عن تلك الحقيقة تعبيراً شعرياً رائعا بقوله إن رابية علي
 ضفاف البسفور قد حنت وأوفت . أما الحنين فمن معانيه الشوق وشدة البكاء ،
 فإذا كانت البقعة التي قضى فيها الصيف تحبه قد حنت ، فالشاعر يعني : اشتد
 بكلاهما ، ويمكن للناقد توجيهها توجيها آخر إذا أخذ معنى الشوق ، فليس المقصود
 عندهم حنين الرابية بمعنى شوقها ، بل شوق من ضمت تلك الرابية إلي وطنه وأهله
 وهو الفقد ، وهذا مجاز مرسل علاقته المحلية ، ومثله كثير في القرآن الكريم

كقولاه تعالى (واسأل القرية التي كنا فيها) والمقصود أهل القرية . وقوله (فليدع ناديه) والمقصود قومه .

أما الفعل أوفي فله مدلولات كثيرة . وفي رأبي أن الشاعر جانس باستخدامه هذا الفعل مرتين بمعنيين مختلفين . وليس كما رعم ابن جني خطأ . فإذا مضينا مع التوجيه الأول وهو أن الراوية قد حنت أي بكت بكاء شديداً بقضاء الفقيـد نحبه فيها . فيكون الفعل (أوفيت) بمعنى أنها لم تغتر به . فوفي وأوفي بمعنى لم يغتر . فهي إن بكانها قد وفيت له إذ عرفت حقه وقدره .

وإذا مضينا مع التوجيه الثاني وهو أن الفقيـد الذي قضى نحبه في تلك البقعة قد اشتاق إلي موطنه وأهله . فيكون معنى (أوفي) منسوباً إليه أنه قد أتم رسالته في هذه الحياة الدنيا . وعن معاني أوفي أتم . أما (أوفي) الثانية فليس لها إلا معنى واحد - في رأبي - يختلف عن المعنيين الآخرين للفعل نفسه . وهو أن الموت (القدر) قد أشرف على تلك الراوية . وذلك معنى أصيل من معاني (أوفي) فأين بعد ذلك كله نقد ابن جني الذي يأخذ بظاهر الظاهر . بمزاج غير مستريح . وفهم لا يعيش مع النص ويعجز عن إدراك القيمة الجمالية للغة لفظاً وتركيباً

أما (عبير النقا) التي ابتدعها ابن جني فهي تصلح بتأويل بعيد لأرض صحراوية، ولا تصلح لصفاف البسفور . فالنقا القطعة من الرمل . وعبيرها يكشف عن ارتباط نفسي بها . ولكنها في الحقيقة لا يفوح منها أي عبير . وأحمد الله - باسم القراء - على أنه لم يردق ابن جني موهبة الشعر حتي لا يتحفا بمثل (عبير النقا) . كما أن (ضمت) توحى باستقرار الفقيـد في تلك الراوية . وهو أمر غير صحيح فيما أعلم . كما أن (استلت) توحى بأن الموت انتزع الفقيـد من تلك الأرض بعد استقراره فيها . وذلك كله بعيد تماماً عن تصوير الموقف الذي نجح

الشاعر النحوي في التعبير عنه - كما سبق أن بينت .

وقبل أن يختم ابن جني مقاله تذكر أن النقد الذي ساقه إلى القراء لم يكن غير تهجم وتجريح ، فراد أن يعدل الميزان ، ويظهر إعجابه لأول مرة بشئ ما في هذه القصيدة ، فالتفتي على أربعة أبيات ونصف بيت فيها . وهذا الإعجاب لا يرتكز على أي أساس نقدي ، منطه في ذلك مثل عدم الإعجاب ، بل هي أحكام انطباعية متسرعة تطابق ما كنا نلخذه على بعض اللغماء الذين كانوا يقدمون الشاعر لإعجابهم ببيت أو نصف بيت له ، وقد حصرت أحكام ابن جني النقدية التي بني عليها إعجابه فلم تخرج عن هذه الأكوال التي تنحو إلى السخرية . (فهذا معني مدحش وتوفيق حسن) . (وهذا وأيم الله بيت جيد سواء في سبك(صياغة) أو في مضمونه) ، (وهذا أيضا رائع وفيه ما فيه من الصنن والروعة الشئ الكثير) . (وهذا لا يقل عن سابقه طبعاً وتأثراً إلي ما نهاية) .

فإذا كانت هذه الأحكام السانجة غير المطللة هي قصارك يا ابن جني ، فليساك الروحة بالنقد وأن تبحث لك عن بضاعة أخرى غيره .

ولم يشأ ابن جني أن يجعل إعجابه بالآبيات الأربعة ونصف البيت خالصا ، فقد توقف عند قول الشاعر :

جني مضيت وخلفت الديار بها : حيري من الوجد يطويها ويمتصر

فالقي سؤالا سانجا مستكرا فيه أن يطويها الوجد ويمتصرها ، لأن المعني سيكون باردا ، لماذا ؟ الجواب في بطن الناقد وكفي ، وهو يريد - علي تأويل بعيد - أن يجعل النهر (لا أنري وجوده في أي بيت) هو الذي يطوي الديار ويمتصرها ، وما الذي يجعل السياق - علي هذا المعني - رائع التماسك كما يقول ابن جني ؟

الجواب أيضا عنده . وهو وحده الذي يجلس على مذبحه قضاء النقد ليقول هذا
حسن وذلك ردي . ولا تسألوني عن الأسباب . صحيح إن صلاتي باللغة والبلاغة
والنقد القديم والحديث وعلم النفس والجمال ، وبكل وسائل النقد تكاد تكون مقطوعة
، ولا أعرف إلا بعض ظواهر شكلية و (إشكالية) ، ولكن أليس ذلك من حقي ؟
أست ابن جني . فأحكامي هي أحكام القضاء !! ولا أدري علي من ينزلها ابن
جني في المرة القادمة ، لكنني أعده أن أكون من المنتظرين .

ولك الله أيها النقد ، ولكم الله أيها الشعراء .

الفصل السادس

شعر أحمد السقاف وقضايا النضال القومي

شهدت الكويت في أشعارها تيارات أدبية متعددة اختلفت في منحائها تقليدا وتجديدا ، وتأثرت بحركة الشعر العربي الحديث في أقطاره التي سبقت في مضمار النهضة واليقظة الفكرية

وقد بدأت فيها الحركة الشعرية متسقة مع بدايات شعر النهضة الحديثة فظهر فيها الاتجاه التقليدي المحافظ على القصيدة التراثية بكل مقوماتها الفكرية والفنية . ولعل شعر عبد الجليل الطباطبائي الذي عاش فيما بين عامي ١٧٧٦ و ١٨٥٢ وكان وافدا من العراق مقيما بالكويت ، يمثل هذا الاتجاه بموضوعاته ومعانيه وصوره التعبيرية واستيحائه أشعار الأقدمين .

ولا شك أن التطور في نواحيه المختلفة الذي شهدته الكويت في تاريخها الحديث ، وما أصاب مجتمعها من نقلة حضارية واسعة بسبب تدفق الثروة من باطن ثراها وتغييرها نمط الحياة فيها ، قد ترك أثارا بعيدة المدى في حياتها الفكرية ، واتسع الآب بأشكاله التعبيرية المختلفة لظواهر هذا التطور ، فرأينا بعض الشعراء يعبرون عن إيقاع القضايا السياسية والقومية بدءا من خالد الفرج ثم صقر الشبيب ومحمود شوقي الأيوبي وعبد الله سنان ، ورأينا آخرين يصورون المشكلات الاجتماعية التي نجمت في وطنهم في خلال حركة التطور الاجتماعي التي حدثت فيه ، وما صاحبها من شحوب بعض العادات والقيم وازدهار أخرى ولعل أهم شعراء هذا الاتجاه على السبتي ، كذلك اتجه شعراء آخرون إلى أنفسهم يستبطنون مشكلاتهم الذاتية ويعكسون على قضاياهم الخاصة ونجوى ضمائرهم ، ولعل أبرز شعراء هذا الاتجاه فيمن قرأنا لهم أحمد العنوان وعبد المحسن الرشيد وفهد العسكر وعبد الله زكريا الأنصاري

وقد ظفر الشعر الكويتي وبعض الشعراء ممن نذكرناهم بدراسات جادة أو بقدر

لابأس به من التعريف كما تتمثل في أدباء الكويت في قرنين لخالد الزيد ومعجم أدباء وشعراء الكويت ليوسف السالم والشعر الكويتي الحديث لعواطف الصباح ، والقضية العربية في الشعر الكويتي لخليلة الوقيان وما كتبه نورية الرومي عن فهد المسكر ومحمود شوقي الأيوبي ، وما كتبه عبد الله زكريا الأنصاري عن صقر الشبيب وفلسفته في الحياة ، وما كتبه الدكتور إبراهيم عبد الرحمن في مواضع عدة ، وما كتبه خالد الزيد عن خالد الفرج . ثم نجد دراسات عن الشعر في الكويت ضمن دراسات شاملة عن أدب الخليج العربي كما تتمثل في كتاب نورية الرومي (المركة الشعرية في الخليج العربي) وكتايب الدكتور عبد الله المبارك وماهر حسن فهمي

وحين طُلب إلى الاشتراك في أسبوع الأدب الكويتي اخترت شاعرا لم يظفر بدراسات كثيرة حوله على الرغم من امتداد عطائه الشعري - حسب ما تتبيننا مجموعته الشعرية الكاملة - سبعة وأربعين عاما . فلولى قصائد المجموعة كانت في عام ١٩٤١ وقت أن كان الشاعر طالبا يتلقى العلم في بغداد وأخرها ما كتبه في عام ١٩٨٨ عند صدور المجموعة ولا شك أن عطائه متصل حتى الآن .

وتغيب عن حياة أحمد السقاف غيابا كاملا إذ لم تسعفني المصادر الموجودة بين يدي ، بل خلّت مجموعة شعره من تعريف به يسهّل على الباحث مهمة مصاحبته في خلال رحلته الشعرية الطويلة . فلا مفر إذن من محاولة استنتاج شعره ، عسى أن يشي ببعض ملامحه الفكرية . لقد درس الشاعر في العراق ولا أدري المرحلة التي وصل إليها في دراسته ، ولاشك أنه ارتبط بالعراق ارتباط العاشق لأيام صباه الباكر ، وظلت بغداد تمثل له ذكريات حبيبية إلى نفسه . وواضح أيضا أن الشاعر كان له إسهام قوي في النشاط الثقافي بوطنه وفي العالم العربي . فقد كان وجهًا كويتيا أصيلا في كل مهرجانات الشعر في العراق والمغرب والجزائر وليبيا ومصر وتونس ، كما أُوْدِدَ إلى اليمن في مهمة رسمية ، وهو إلى جانب عطائه الشعري كاتب مبدع في وصف رحلاته وذكرياته كما نجد في كتابه (حكايات من الوطن العربي الكبير) وكتابه (أنا عائد من جنوب الجزيرة العربية)

ومحقق لغوى كما نرى فى كتاب (المقتضب فى معرفة لغة العرب) ومؤرخ
سياسى كما تتمثل فى كتابيه (فى العروبة والقومية) و(تطور الوعى القومى
فى الكويت) ومؤرخ للعقائد كما يدلنا على ذلك كتابه (العنصرية الصهيونية
فى التوراة) .

بيد أن الذى يعنينا من أحمد السقاف شعره الذى يعبر عن قضايا النضال
القومى وهو أبرز ما يلتفت نظر الباحث فى مجموعة الشعرية . فهذا الاتجاه يمثل
ثنى قصائد آثاره الكاملة ، بل إن غزلياته لاتخلو من رمز للوطن العربى فى
مجده التليد أو محنته الحاضرة .إن الكويت لاتمثل عند أحمد السقاف غير ملمح
واحد فى تقسمات أمة العربية التى تعيش فى عقله ووجدانه وهو يناجيها متغزلاً
فيقول

حملتك فى القلب أجمل طلقه
وخفت عليك النجى والنساب
وعمت سيفى بعزم المهلب
وكنْتُ الصبور وكنْتُ المعذب
وما قيمة الحب لولا العذاب
فمنزلة العشق ليست بسهلة

وفراء يتعبد فى محرابها فيقول

معبودتى هى أستريح بذكرها أنى مشيت
غالبتُ ما فى النفس من وآله ولكنى انتثيت
وبحثت عن شبه يقاسمها الجمال وما اعتفيت

ولكن السقاف دائم التوجه إلى أمة العربية بكل ما يحمل فى جنباته من هوى لها
ولإشفاق عليها ورغبة فى ثورتها على ما آلت إليه من تشتت وضياح فى كل موقع
يقول

ثورى على العلوان ثورى وتقحمى لهب السعير
ثورى فقد كل النداء وهز سسكان القبور

ثورى فلسج من السوام واست فاقدة الشعور
لايخضعك ما يقال عن العمانم والصقور
أنت البطولة إن أريت وأنت منجبة النسر
ثم يعدد الشاعر جراحات الأمة العربية فيقول :
مضت السنون وأنت لاهية ، بمختلف القشور
والقدس جارية تطاطى تحت أقدام المفير

يا أمتى لبنانُ يبحث في الشتات عن النصير
يُهدي إلى الجولان ما يهدى الأسيرُ إلى الأسير
روايع من قصائد كثيرة لأحمد السقاف أن أشد ما كان يعضه تفرق العرب
واختلاف كلمتهم يقول :

تَشْتَتُوا قَبْلَ أَنْ تُرَوَّى صَوَارِمُهُمْ * والنصير ينفر من قوم مشواً بدأ

يا منشدُ الشعر والأخطار محقة * وكل رأس يريد الحل منفردا
تلك الزعامات قد بارت تجارتها * وسوقها منذ رُبْع القرن قد كسدا

إلى متى الخلفُ فالأطماع سافرة * قرب الشواطئ فانظر بعض ما احتشدا
وهولايقتا يجارُ بشعره ناعيا على أمته فوقيتها في وجه أعدائها ، يقول وقد
تخضبت كلماته بالآلم والشجن :

بنى العروبة مات الحص وانتهرت * كل المعاني وأذى بالدم البُنْ
أُصْلِبُ الحق والنيا تشاهده * وتُصْلِبُ الأرض والسكان والسُكن
ونحن نرصد أحقاداً مدمرة * وفي القضية لا عيْن ولا ن
فجميعاً تطحن الأحرار في وطن * بنوه فيه حيارى ما لهم ثمن

وكانت القضايا القومية المصيرية مجالا رحبا لشاعرية أحمد السقاف التي بدأت
وهي تفتح أكامها في الأريعنات بالفرل الرقيق كما تتمثل في قصائده : يا ظالمى
وريم وتعويذه وصلاة ورسالة وغيرها ، فلم تلبث في هذه المرحلة الباكرة نفسها أن
فجعت بقرار تقسيم فلسطين في عام ١٩٤٧ فاهتز ربيع أحمد السقاف ونفض من

يده أزامير الغزل ليكتوى بشواط الغضب قائلا :

يا حُماة السلام منى سلام * محرق كالشواط غضبان ناغم
ليس عدلا أن يشنق العدل في القدس وأن تستباح فيه المحارم
ليس عدلا أن تتجزوا حُلم صهيون وصهيون قاعد الرشده واهم
ليس عدلا أن تملأوا الأرض بالرُعب وأن تظلبوا الحياة ماتم
جُل ما تظليون يا أيها القوم وفيهات أن تُضام الأكارم
أقسم العرب أن تصان فلسطين وألا يروغها أي قاسم
ولكن هذا القسم الذي أعلنه السقاف لم يصن الأرض ولا الحق فبدأ السقاف في
شعره يعيش منساة تلو أخرى مما أصاب فلسطين الشهيدة ، فنراه في عام ١٩٤٨
يكي مذبحه دير ياسين بعد أن توالى المحن على مدن قبلها :

يا ساكب الدمع ألما وأحزانا * أضمرت في القلب والأحشاء نيرانا
قل لي بريك هل فارقتها لهبا * وهل غدت لبنى صهيون ميدانا
وكيف خلقت حيفا بعد نكبتها * وهل مررت على عكا وبيساننا
وبير ياسين حدث عن فجيعتها * ففي فجيعتها بعث لموتانا
ونراه في الخمسينات يهاجم أمريكا وسياستها المنحازة إلى إسرائيل وتأثرها بيهتان
عجوز إسرائيل جولدا مائير

عجوز تجيد صنوف الخداع لتخفي من أمرها ما اشتهر
رأها ابن جـورديون طوع البنان فقللها الوزر
وفي عام ١٩٦٦ يتججع السقاف على ضحايا الصهيونية في قرية السموع
مستغبرا نخوة العرب قائلا :

بنى قومي فوا خجل القوافي * وآه إن تمكنت الصروع
أيظلمنا اليهود ونحن قوم * أصولهم كما تبغي الفروع
وتلأه المهانة والخسوع * وليس لهم إلى مجد نزوع
فلا خلّني يحث على المعالي * له تسييحهم وله الركوع
عبد المال ما عبدوا سواه * لجلهم لارتنتها خسوع
ولورنت ذراهم من بعيد

ونلاحظ في موقف السقاف من القضية الفلسطينية أنه لا يتحدث عن اللاجئين
يستكر العطف عليهم والثناء لهم ، ولكنه يشير إليهم دائما بوصفهم ثائرين يابون
الذل والهوان ، فهو يقول :

فاهتفى أمتى فقد طلع الفجر وثارت تلك الخيام الشقية
وأبى اللاجئ الغريب حياة ملاها الذل في بلاد قصب
فتصدى للغاصبين ولم يخش انتقام العصاة البربرية
فهو في مسمع الزمان متاف رددت كل النفوس الأبية
رغم أنف الطغاة تحيا فلسطين وعاش الرشاش والبنديك

ويظل السقاف متابعا بكل مشاعره وصدق قوميته قضية العرب الكبرى في
الثمانينات فيهاجم الرئيس الأمريكي كارتر لانحياز له لإسرائيل محذرا إياه بقوله :

ولا تصحين سكوت الشعوب • خضوعا لما شئت فالصمت أخطر
فكم من سكوت له ثورة • وهول رهيب إذا ما تقهقر
وكنتي بالسقاف كان يتنبأ بثورة الحجارة في حديثه إلى كارتر أذ لم تمض إلا سنوات
قليل حتى تلجرت أرض فلسطين بالثورة العارمة ، ولهذا يوجه السقاف إلى
الرئيس ريجان رسالة يقول فيها :

نم في سريرك في البيت الأنيق ودع • ملساتنا فضمير الشعب يقظان
وانظر تجد فتية هبت عواصفهم • والظلم يسحقه باليدل فتیان
تزولوا بإيحاء من عروبتهم • وفي القلوب بنيل النصر إيمان
والبطش مهما تمادى فهو منهزم • وكيف يُخمد بعد البطش يركان !

وهو يمجّد أطفال الحجارة بما هم جديرون به هاتفا :

كفروا بالسكوت واستعجبوا الموت وأعطوه ليله ونهاره
ورموا خلفهم شعارات قوم • لم يروا في الكفاح إلا شمارة
أخرجونا من القنوط وأقسي • ما تلاقى احتقار أهل الحقارة

ومثما عاش أحمد السقاف بشعره في خضم القضية الفلسطينية بكل نبرة في
كيانه على مدى عمره الشعري، عاش كذلك في أتون الجزائر منذ اندلاع ثورتها
فكتب في عام ١٩٥٦ قصيدته (إلى جبل أوراس) وكتب في عام ١٩٦١

قصيدة (اقتلوهم) بمناسبة زيارة الجنرال ديغول للجزائر وتظاهر الجزائريين
مطالبين بالاستقلال وقتل الجنود الفرنسيين للمئات من أبناء الشعب وكانت
الفرنسيات يشجعن الجنود على المزيد من قتل الأبرياء ، ومما يلفت نظر الباحث أن
السقاف كتب هذه القصيدة على نظام شعر التفعيلة لأول مرة ولم يتخل عن نظام
خاص للقافية في كل مقطع منها ، يقول :

اقتلوهم هكذا ككتن تأمرن العساكر

وفقدتن الضمائر

وتجردتن من كل المشاعر

وولفتن السماء

ياضباعا كشرت أنيابها للمدني

ياحتالات ولكن أجنبية

نحن للموت ولستنا للدنية

يانساء الجبناء

وتغنى للجزائر حين وقعت وثيقة استقلالها في عام ١٩٦٢ بقصيدته (قبله إلى
أوراس) وخاض السقاف بشعره معركة بور سعيد عام ٥٦ ، يقول عن أبطالها :

عصفوا بأحلام الغزاة وحطموا صلف الحقود

ماكان يعرف إيدن أن التسلط لن يعسود

ماذا أفادته فرنسا أو أفساد من اليهود

حصد الهزيمة مثلما حصدوا ومزقه الشرود

وشوى بمزيلة الهوان ولقه المنفى البعيد

وجاهد السقاف بشعره في معركة ٦٧ فمسح على جراح الهزيمة وتوجه إلى عبد
الناصر يقوى من عزيمته قائلا :

يا قائد العرب إن العرب قد نفرت * إلى القتال تلبي القدس والحرما

فارفع لواءك منصورا فما عقت * عروية أنجبت عمرا ومعتصما

وسر بها نحو مجد هزّه خور * فظن بعض الأعداى أنه انهدهما

حسب الفجيعة سبر غير محتمل * قلوبنا منه تشكو الحزن والالما

وفى النفوس براكين مدمرة * إن تنطلق تزرع الأموال والنقما
 فانت فى كل يوم باعث أملا * وأنت فى كل يوم شاهد ممما
 ومن اللات للنظر فى ديوان السقاف خلوه من الشعر فى عام العبور العظيم عام
 ١٩٧٣ وإن كان قد أشار إليه فى عام ١٩٧٧ فى قصيدته (يا أمتى) قائلا لها:

حاشاك تجترين رغم النصر معركة العبور
 والسقاف يعبر بشعره فى كل أدوار حياته عن حبه العظيم لمصر منذ زارها فى عام
 ١٩٥٢ ووصفها بقوله :

بلادٌ تدل بمجد طريق * وتسبى بساحاتها العامره
 وتزهو بكل منيف البناء * يتيه من الأعصر الفابرة
 وكم ذا بمصر من المدمشات تجيش بها الأنفس الشاعره
 ويكفيك منها سجايا الكرام بنيها المهذبة الساهره
 لسانهم الشهد عند الحديث تساموا عن اللفظة النافره
 وكم فيهم من قوى البيان مواهبه فى الملا زاهره
 وكم فيهم من قوى الجنان مواقفه للعدا قاهره
 ونراه يوجه قصيدة إلى مؤتمر قمة بغداد عام ١٩٧٨ الذى جمد عضوية مصر فى
 جامعة الدول العربية عبر فيها عن ألمه وفجيعة باتخاذ هذا القرار قائلا :
 ونحن سلكتا دروب الخلاف * وكنا لأحلامه مطعما
 وكنا كمن سار فى بلقع * فتاه وضيع ماضيها
 وفى العام نفسه جلجل صوت الشاعر أحمد السقاف وهو فى ليبيا يحيي ثورة أول
 سبتمبر، فكان جريئا مقداما فى تغنيه بصوت الحق قائلا :

أصوات العزلة لاترهب
 وغباء القلة لايفضب
 والوعى له درب مقضب
 لكن الأمة لاتجسب
 يا ثورة أول سبتمبر
 ماغذرت مصر ولاخانت

وقناة الثورة ما لانست

ومستبقى مصر كما كانت

دعرا للعرب وإن عانت

يا ثورة أول سبتمبر

إن شعر أحمد السقاف القومي لا يكاد يقلت التعبير عن كل القضايا العربية
وبصور النضال فيها، ففي عام ١٩٦٨ حين طالب شاه إيران بضم البحرين ، انطلق
شعر السقاف يرد على هذه الدعوى قائلا :

يا خليج الأباة أنت خليج العرب سميت من قديم الزمان

والثغور التي تزيتك أزهى * من ثغور تزين أى مكان

كيف تتساک أمة أنت منها * كالجناح اليمين فى العقبان

وتناصرت القوافى حين شبت نار الوغى بين العراق وإيران فنراها تقطر حزنا لموقف
بعض الدول العربية المناصرة لإيران ، يقول :

العفو يا بغداد إن تنكر الشقيق

وأغض العينين فى جـود

وأنكر الوحدة والإخاء

واختار فى الهيجاء خندق العدا

فالعرب يا بغداد تعرف الطريق

وتكشف التخريب والبناء

والخطب التي يمجها السماع

فكم شعبنا خطبا هي الوباء

مثقلة بالكتب والتزييف والخداع

نعصرها فيصـرـخ الهزال

ويخجل السائل والسؤال

ويضحك العدو والصديق

ونرى هذه القوافى تهتز طربا كلما أحرز العراق انتصارا على عدوه الفارسي كما

نرى في قصيدته (أم الرصاص) يقول :

أم الرصاص رصاص مزقت فمجا * سعت بحرق إلى فخ لها أنصبا
توهمت أن فيها النصر منتظر * وما درت أن فيها فيلقا لجبا
والفار والشط والأموار أجمعها * نار أحالت جيوش الطامعين هبا
فيالق المجد طوفان متى زحفت * وإن أغارت تجد من بأسها العجا
ويطول بنا القول إن مضيئنا نرصد قضايا النضال القومي في شعر أحمد السقاف
وهو يصدر فيها جميعا عن حس قومي أصيل وعن نبع صاف من العروبة يرى في
الأمس مجدا مؤثلا يتمنى أن يصله بحاضر مجيد تزول منه كل أسبا الفرقة
والتنازع ، ويخلص فيه القادة لشعوبهم وأمالها ويحققون لها القوة . . . فة فهي
وحدها كفيلا برد الاعتداء .

والاتجاهات الفنية التي توجه شعر أحمد السقاف ليست بعيدة عن اتجاهه
القومي في المضمون فهو موصول في إطاره الشعري بالتراث من حيث التزامه
بالبحر العربي ووحدة القافية أو بنظام لها كان له سبيل في الموروث الشعري ،
وهو يرفض تيارات التغريب أوفاذة على الشعر العربي الحديث عن اقتناع إذ
يقول:

تكافح بالأصالة كل يوم * لسانا غازيا وقحا غريبا

وكذلك في قوله :

جنى على الشعر وأنغامه * من ظن أن الشعر طوعُ العنان

يبعث الألفاظ ممجوجة * في عجمة تبحث عن ترجمان

ذو جرأة يهدم أغلى المعاني * قبش ما أعطى وتبست يدان

تراثنا يا قوم بحروما * ضاق بلفظ مشرق أو معان

لا يستطيع العجز أن يهتدى * إلى كنوز دونها لجان

ولكن الالتزام بأصالة التراث لا يفرض عليه استحياء في تعبيراته ولفته وبصوره
الفنية وهذا ما نجده ماثلا في شعر أحمد السقاف فمعجمه الشعري في بعض
المواطن يتسم بالغراية ونشم فيه رائحة البدأة القديمة كما في قوله :

لكل أراك يملأ العينَ مرَّةً

ومرغ وأشتات من الأثل والسلم

ونجد التعبيرات الماثورة كثيرة الورد في شعره مثل : الحق الأبلج أو رفع
الواء أو بعث الأمل ، أو يرغى ويزيد أو حصد الغنم أو جحد المعروف ، وهذه
التعبيرات جميعها استقيتها من قصيدة واحدة هي (يا قائد العرب) .
كذلك يلجأ الشاعر أحيانا إلى ما يسمى بالتضمنين ، فهو يضمن قصيدته
(ياساكب الدمع) بيتا للشاعر الحماسي :

لكن قومي وإن كانوا نوى عدد * ليسوا من الشر في شيء وإن هانا
وهو ينظر في قوله :

وإن كثر الليثُ الهصور لوثية * فمن خطأ أن يصبره قد ابتسم
إلى بيت المتنبي :

إذا رأيت نيوب الليث بارزة * فلا تظن أن الليث يبتسم

ومثل هذا كثير في شعر السقاف لم أقصد إلى رصده ، بل الإشارة إليه .

كذلك ينبغي أن أسجل جنوح السقاف في شعره أحيانا إلى البساطة اللقائية
التي تدخل في نثرية لغة التخاطب العادية البعيدة عن عمق الفكرة وجمال
التصوير كما نرى في قوله :

فما نزهتي غير تضيق وقت * وما وحتى غير تجميع هم

ولما أتاني منه جواب * يؤكد لي شوقه بالقسم .. الخ

وفي قوله :

لبنان كان ولم يزل يُشكر * وعلى مدى الأجيال ما قصر

وفي قوله :

سلام ملوك التقدير * إلى بلدة وندرمير

إلى البهجة والمتعة والسراحة والتغيير

ولا يتعمق الشاعر أحمد السقاف كثيرا في صوره ، فهي عفو خاطر ينتال بها
في سماحة ويسر معتمدا على حماسه القومية في توجيه المضمون وعلى جمال

الإيقاع اللفظي في داخل الأبيات . وبعد فهذه الملاحظات النقدية لاتغض من قيمة شعر أحمد السقاف ولا ما يحتله في شعر الكويت وفي الشعر العربي الحديث عامة من فكر أصيل وحس قومي يملأ العقل والوجدان إعجابا وحبا.

الفصل السابع

شعر حميدة رؤية فـه داخل أعماق الإنسان

كتب حميدة عبدالله حميدة أشعارا كثيرة قبل هذه المجموعة التي يقدمها للقارئ تعبيرا عن رؤيته الشعرية المعاصرة التي تتجمع أبعادها المختلفة في هذا العام (١٩٨٨) الذي أوشكت نبالته على الانطفاء .

ولاشك في أن هذه المجموعة التي تتحد في زمن إبداعها تفسح المجال أمام القارئ لإدراك العناصر الموضوعية والفنية التي تشكل رؤية الشاعر ، وهي فيما أرى : رؤية في داخل أعماق الإنسان . فماذا يمكن أن نجد في أبعاد هذه الرؤية ؟ إن أول ما يجذب الانتباه ارتباط الشاعر بالأرض والطبيعة ، بل اتحاده بهما اتحادا يتلاشى به الإنسان في الطبيعة ، ويتلاشى الطبيعة في الإنسان ، وهذا الارتباط يختلف اختلافا كبيرا عن العلاقة العضوية التي كان الشاعر الرومانسي يرتبط فيها بالطبيعة ، بحيث يتبادل الدور معها ، فالرومانسي كان يرى في الطبيعة النقاء والطهارة اللذين يفتقدهما في البشر ، ويستشعر فيها الجمال الذي يخلب إليه ويتمناه في اليوتوبيا الحاملة ، ولكن حميدة في رؤيته المعاصرة البعيدة عن الفزعة الرومانسية يوجد في الأرض والطبيعة ، كما توجدان فيه ، ويراهما في الوجود والكائنات :

مشى نخلة

وكتت أسير صفصافة

فهذه الرؤية لاتعتمد على التشبيه بحيث يرى صاحبه نخلة ونفسه صفصافة ، أيا كانت علاقة المشبه بالمشبه به ، ولكن تتبع الرؤية من الإحساس بالوجود ، بحيث يرى الشاعر البشر جزءا من الطبيعة ، فلا يحس في النخلة أو الصفصافة مظهرا خارجيا يعبر عن ملامح شكلية ، ولكنه يحس وجودا حقيقيا فيه معنى العطاء بالثمر أو الظل ، وفي الامتداد والنضرة ، وفي الشموخ والاحتواء ، وفيه

معنى التفرّد والوحدة . والدليل على ذلك هذا التحول الذي شهنته نهاية القصيدة
(مشهد) فقد تحولت النخلة بفعل عامل مؤثر إلى صفصافة :

مشى نخلة

وحين امتد وجه الطفل في عينيه

كان يسير

صفصافة

وفي (كائنات الحقول) نحس هذا الوجود يتفاعل ذاتيا في الطبيعة :

رشرشة من ضباب

تُجمل وجه الحقول

كان نطفة تتخلق

في رحم الوقت

كما نحس هذا التفاعل بين الإنسان والطبيعة في القصيدة ذاتها :

أيا قبرات المساء الجميل

هلا يا هلا

يا هلي

غسلي

وذري

ما إن تظلفت في خُصّ قلبي

حتى اشتعلت

نما في اختلاط الندى

بالتراب احتراف

اشجوى

وحين نمضي في قراءة قصائد هذا الديوان سنجد أن الأرض والطبيعة مصدران
يتميزان بالثراء والعطاء في صور الشاعر ورؤاه ، مهما اختلف المضمون الذي
يشكل رؤيته . وهذه الصور ليست حلية بلاغية يخلع بها على الكلام رونقا كائنها
رداء ملئ بالتهاويل والنقوش ، بل هي جزء من نسيج التجربة الشعرية تتبع من
فكر الشاعر ومن أعماق نفسه ، فهو يعبر عن الحنين برؤيته الداخلية للطبيعة

فيقول :

والحنين الذي من عيونى
يعد إلى ساحة الشمس
ممشى فممشى إلى
رغبة الشجر المنشوق
نحو مياه التخلُّق

زمرة أخرى يصوره فيقول :

أراه مدائن مبثوثة
ونخيلًا وكافورة
يتقيا شذاها قطا وأياثل

وهو يعبر عن تجربة حبه التي ترتفع عن المادية وتستغرق في نشوة صوفية
متخلقة في رحم الطبيعة :

هذا دمي أنصفيه
فقبلا هويتك بعد تقاسمت
تفاحة الروح في كوخ جسمك
ثم انسلت . . . ولم
تجاسرني من النخل
قنوان دانية فانبهرت

أما ليل الطواغيت من بنى إسرائيل في فلسطين فكان :

معتكفا في دم البرتقال
يحملق فيه
رغيفا من الضوء
ممشى إلى شجر الحالم
ممشى إلى
ربوة من سهيل القطا

وغرام البنفسج والرغبة الهادرة ..

ويعيش الشاعر بوجوده في حادثة استشهاد أبي جهاد أو (الشهيد الذي
يخضر من دمه شجر الوقت) ويخاطب أرض فلسطين من خلال اتحاد المتفاعل مع
الطبيعة فيقول :

ووجهك حين غزاك الرصاص
غدا مشتتلا للبيارق
مد إلى الأرض قنطرة الياسمين
ويعسد الحصاد ...

إن الطبيعة في دم الشاعر ، ولهذا فهي موجودة في كل موقف وكل تربة
في حبه ، في نجواه ، في غضبه وثورته ، حتى في أرض المعركة وأنهار الدم ،
وليس ذلك بمستغرب من الشاعر الذي نشأ في قرية مرزا الواقعة في شرق
الإسكندرية ، فكان نبتة من أرضها وذرة من ترابها ، وكانت حبه الأول والدائم

هو ما الجموح

يمد الجنود

وسمق نخلا

وهو يرى الكون والوجود في مرزا ، بل تتحد كل المراتب فيها ، وتمتدج
الأرض بالحب ، والكون بالأرض ، وينساب الخصب في كل شيء
تنهض الآن مرزا فتستحلب
الطيور والخلق خمر الضياء وتمتلئ
السكك المتريات برائحة الخصب
والخصب بالحب ، والحب بالأرض
والأرض بالكون ...

ومرزا القرية مع كونها حقيقة تتحول إلى رمز في رؤية الشاعر ، بل تخرج
منها تحولات ورؤى كثيرة ، وتتشكل في صور مختلفة ، ونراه يحس أن رمزه
مستهدف لحملة بربرية تمسخ صورته وتشوه معناه فيقول

ريما قيدوك على حافة النهر يوما
ريما أوثقوا في الشرايين دفق الدماء
ريما حجبوا عن عيونك صحو البراءة

واقْتُلِعُوا من ضُلُوعك أشجار فرحتنا
ربما ردموا سكة العاشقين بفيض من
العنق البري ويوسدوا مسار
هذي العصافير ..
ولكن الرمز في نفسه سيظل مله العين والقلب ، بل مله الوجود :

.... ولكنهم
لن ينالوا من العين والقلب والشعر والماء
هذا الذي من ينابيع أوجاعنا يستقيض
وهذا الذي من بحار الضلوع يجي
وتعيش مرزا الرمز في وجدان الشاعر فيرى فيها (يوتوبيا) غير المنظورة ،
تريحه من كده وشقاقه ، ومن شدة عشقه لها يتكرر الزمن المستحيل :

أجيتك من حقل حزني
معي أخضر من كلام
وبفه لفاتحة الطير
لي في مدى العين
منك قضاء
ومتكأ وطريق
لمرزا ..
ومرزا
مرز أمير
في شفة الابتسام
ومرزا غرام وفاكهة
وسلام

وهي سورة الكدح المرتل في حقول الضوء ، وسورة الجرح المسافر في

الشرابين ، وسورة الطين ، وهى مركب ستكور فى الكون ، بل إنها تتحول فى
النهاية إلى أسطورة أوزوريس :

لونها را

زوارق شمس

يوما تحمل البذرة

يثبت وجه من نهوى

حتى فلاحها عبد الله يتحول إلى رمز فهو :

.. نحلة عمرنا الممتد فى الطمي

وعبد الله زرع فى ضمير الجنب يريو

فى بيادنا وموال وشبابه

... قريان بأرض الشرق وهو :

... قريان بأرض العشق

... قريان بأرض البرق

... مملكة وليكة

... وجد الكون ممتدا على جسد الحقل

وعندما غلب عبد الله الرمز :

غابت كسلها الأشياء

وارتفعت مواسمنا

وفتحت الأخلايد

ومدت ظلها الأشباح

سدت وجه قريتنا التجاعيد

إن عبد الله هو أوزوريس الذى سينهض من رماد البعث ويمد أجنحة من
التكوين فوق خرائط الزمن ، وقد اتحد مع قريته مرزا أو مصر - لافرق - فصارا
شيئا واحدا .

واتحاد الشاعر بلوحه مرزا إنما هو اتحاد بوطنه الأم ، ولم تكن ثورته على ما
أصاب مرزا من التشويه إلا ثورة على ما أصاب الوطن من زيف وبهرجة . بحيث

ينزف قلبه ألما حين يحس انفصاما بينه وبين وطنه ، بسبب إحساسه بالقرية فيه :

وحين نأت ذات بيني

وبين الوطن

مسار طيور غريبا

بينى وبينك طائر ميمون

يا صاحب رتق صياحك بالجنون

وعم كلاما إن لبلد البهارج

وهو يعيش بعقله ووجدانه في موم الوطن العربي الكبير وقضاياه ، فنراه يجسد مأساة فلسطين بعيدا عن الخطابية والتقيرية ، بل يصورها تصويرا دراميا أخاذا تشكل فيه الصور صراعا مع الوجود وثورة على الواقع ، وتتفجر شرايينها بالحب الثائر لهذه البقعة الغالية من أرض الوطن العربي التي تتفجر فيها الآن ثورة الحجارة :

أول الحب ياد منا طلبة

آخر الحب ياد منسا

نخلصنا والبلاد

التي تغزل الثوب من جسد الشهداء

وزحف الطفولة في منيرة العرب

لعلع في وتر القوس من كنها

حجروا وتفجر

وتتفجر ثورته ضد الشعارات والجمود ، وتوزه لغة الصراع والقتال فيقول :

حدثني اللغات بلن الذي في المخيم

ينزع قشورتنا اليا بسنة

حدثني اللغات بلن الذي في المخيم باق

لسه الأرض والطير محتشدات

وييسارة البريقال وصبح يطلقه

فوق نافذة العالم الدامسة
 حشيتى اللغات بلن الذى
 فى المخيم يفتح كتب الفجاءة
 يوقظ فى الأرض هذى الخيول
 التى قيدتها الشعارات
 باقو بمد المخيم جسرا
 إلى بلد وهوية
 أيها الواقفون على ساحة الموت
 تبتكرون الحياة تديرين منزلة الوقت ..
 تنتشرون نخيلا على ساحة الأبجدية

ولعلنا نلاحظ فى الصورة الأخيرة استخدام النخيل رمزا للشموخ والثبات ،
 وهو تأكيد لما سبق أن ذكرته من اتحاد الشاعر بالطبيعة بحيث صار كلاهما شيئا
 واحدا ، حتى إنه يقول فى إحدى قصائده : كل أعضائى ماء وشجر .

وتتكرر صور النخيل بصفة خاصة فى أشكال كثيرة ومواقف متعددة ،
 ويدفعنا ذلك للحديث عن الصورة فى شعر حميدة ، فهى تتميز بالقرابة وإثارة
 الدهشة ، وكثيرا ما يلفها الغموض وتتكاثر فيها الرموز . ونرى الشاعر يبتكر
 علاقات جديدة بين جزئياتها بحيث لا تعتمد على التشابه أو التعاقل القريبين ،
 حتى مع استخدامه التشبيه أو الاستعارة التى تقوم فى أصلها على التشبيه .

وبالنظر إلى ما فى شعر حميدة من نزعة درامية واضحة سبق أن أشرت إليها
 لأنرى صورته جزئية متعجلة ، ولكنها مشاهد حية متحركة ترسم وجودا آخر غير
 الوجود الفعلى للأشياء ، فنرى الهوى - على سبيل المثال :

يمد الجنود
 ويسمق نخلا
 وأن هواها يصير عشاشا
 لسرب يمام

وأن هواها
 يمد جسورا
 إلى ساحة الشمس
 يفتح في الأفق نافذة باتساع الحياة
 لتنتشر الطير
 يفتح بابا ليعبر عمر من الفرح المرتقب
 وهو حين يصف قريته مرزا لا يصف الطبيعة فيها ساكنة أو متحركة ، بل يعبر
 عن رؤيته الداخلية تعبيراً درامياً تستحيل فيه الأشياء إلى رموز جديدة ، فهي :
 تمشى على شاطئ
 من رموش الندى وتعض السكون فينبجس النبض :
 كأكاة وصياها وسقسقة وثغاء
 ورائحة الخبز تفتال سيف السغب
 وتأمل جزئيات هذه الصور التي تثير الدهشة والاستغراب . بعينية تكوينها :
 الشاطئ الذي يتألف من رموش الندى ، وعض السكون ، وانبجاس النبض ،
 ورائحة الخبز التي تفتال سيف السغب .

ويصور الشاعر استفاقة قريته في الصباح في مجموعة أخرى من الصور التي
 يبدعها برؤيته الداخلية البعيدة عن ظواهر الأشياء وواقعها :

تنهض الآن مسرزا فتستطلب
 الطير والخلق ضرع الضياء وتمتلئ
 السكك المتريات برائحة الخصب
 والخصب بالحب ، والحب بالأرض
 والأرض بالكون . مرزا على ترعة
 الشوق تلرد من شعرها الفجرى
 توزع أبناعها في الحقول فتريو
 ويصد أفق من الثمر الماجن الملتهب

ثم يعبر عن حبه لقرينه من أعماق رؤيته الباطنية فيقول لها :

.. .. أنت تلمعين

شعنا من الخلق منحدرين على

شارع من عذاب ، تمرين

بالقمر الأبدي على الشرفات .

وخطوك مشتعل بالبيادر

خطوك مشتعل بالبحار ..

وهذه الصور التي أشرت إليها تتجمع كلها في قصيدة واحدة لتؤلف رؤية خاصة تعبر عن تجربة شعرية فريدة ، لا تنتمي إلى الرمزية وإن استعانت بالرمز ، ولا تمت إلى السريالية برغم عبثية تكوين الصور . لأن الشاعر لا يكتب كتابة آلية مستمدة من اللاوعي ، ونحس دائما في قصائده وعيا ومضمونا وفكرا .

وليس هذه القصيدة غير مثال لقصائده الأخرى من حيث وجود الفكرة التي ينسجها بصورة درامية كثيفة ، حلت بعض عناصرها فيما سلف من قول ، ولهذا نراه يختلف اختلافا واضحا عن غيره من الشعراء الذين ربما تناولوا هذه الأفكار من قبل . ففي قصيدة (مقامع رمادية) يتحدث عن امرأة (تطلب الخبز والدفء) ولكن رؤيته لها تختلف عن رؤية عشرات الشعراء الآخرين الذين تناولوا الموضوع نفسه ، ففي رؤيته الجديدة يقول لها :

.. .. قد يتناسخ وجهك

والماء واللوتس

ربما ربما تنعس

وتفريق على جرس أخضر

وسرير من السنبيل

وهو في ختام قصيدته يتحدث معها بشاعة الحياة فيقول

يا حبيبته هات يدك نسر

فوق جثة هذا السواد المقيم

والشاعر إذ يبتعد في هذه القصيدة عن الرمز الغامض في مضمونها ويميل إلى الوضوح في الفكرة يجنح إلى الرمز في قصائد أخرى ، منها (امرأة من جحيم) التي يرمز بها - فيما أرى - لمصر ، ولكن رمزيتها لاتفرقه في لجة الإيهام الذي يستعصى على الفهم والإدراك كما نجد في شعر الحداثيين

ولغة شعر حميدة تتميز بالقدرة الإيقاعية والتصويرية ، وبالخصوصية أحيانا في تشكيلها أو دلالتها . ولا شك في أن اللغة الشعرية تتفوق بقدراتها الهائلة على لغة الحياة اليومية بما يتاح لها من تلك العناصر الفنية الأخاذة ، ومن قدرات الخيال على إعادة تشكيلها وإيجاد دلالات جديدة لها ، فحين يقول حميدة : وكان الحزن مروحة ، لايعنى المروحة ذات الدلالة المعروفة ، أو حين يقول : وخلق الله منحدرين مبتلين بالليل ، لايعنى الانحدار أو الابتلال بمعناهما المعجمي ، وكذلك في قوله : منبتين عن طقس الشوارع ، فلا الانتبات ولا الطقس هما ما نستخدمه في أحاديثنا العادية ، وهكذا نجده في كل أشعاره يعيد تشكيل اللغة حسب رؤيته الشعرية وتجربته الفنية .

ومن مميزات الخاصة أيضا في مجال اللغة استخدامه ألفاظا قد تكون مهجورة مثل (البنيقة) وهو يحيى استخدامها من جهة ، ومن جهة أخرى يتجاوز بها دلالتها المعجمية كما نتمثل في توظيفه لها في قصيدة (كائنات الحقول) . وفي القصيدة ذاتها عدد من الألفاظ التي يستخدم فيها قدراتها الصوتية ويفيد من دلالاتها الواسعة مثل (خشاش) التي نجد من معانيها المعجمية: حية الجبل وحية السهل ، وبواب الأرض التي لادماغ لها ، وحشرات الأرض والعصافير ، وغير ذلك . وقد جعل الشاعر هذا الخشاش يصرصر مستغلا القنرات الصوتية في هذا الفعل بسبب تكرار مقطعه ووجود الصاد وهو حرف هيفيرى . كما استغل أيضا هذه القدرات في لفظ (رشرشة) و (هسهسات) ، ومن الألفاظ الغريبة التي استخدمها في القصيدة نفسها (الحنريق) وهو نوع من النبات ، ولكنه وصف به مناديل الحقول . وفي قصيدة (تحولات) نراه يستخدم كلمة (طشاش) بمعنى المعرفة السطحية ، وتلك الدلالة يستخدمها العامة في أحاديثهم مؤلة

عن المعنى الفصيح وهو الرشاش أو المطر الضعيف ، ويستخدم كلمة (الهميس) وصفاً للحجر فيوحى بمعان كثيرة مرتبطة بالصوت ، ومادة (همس) تعنى خفوت الصوت ، وإن كان الهميس فى اللغة الفصحى هو صوت نقل أخفاف الإبل ، وهو لا يخرج أيضاً عن معنى الخفوت ويستخدم (البهرمان) وهى كلمة غريبة غير مستخدمة ومعناها العُصْفُور ويصيح به كالحناء . ويستخدم (كاره) بمعنى حزمة أو صرة مستغنيا بها عنهما فى هذه القصيدة التى تتميز بلغتها الخاصة .

ونراه فى قصيدة (قلق) يستخدم الفعل (أحقل) منسوباً إلى الوقت فيضعنا فى إحساس غريب باتساع مدى الوقت ، لأن معنى (أحقل) اخضرُ ونراه فى القصيدة ذاتها يدخل (أل) على الفعل الماضى (أسرين) فيضعها مقام الاسم الموصول ، ويستخدم فى قصيدته (قبروان الصبح لا يرافق قط الندى) لفظاً غريباً وهو الفعل (قرضب) ومعناه المعجمى : قطع وفرق ، ونسبته للأسى البكر يفتح أمامه تداخلات من الدلالات الكثيفة . ونراه فى القصيدة ذاتها يستخدم كلمة (يخش) بمعنى يدخل وهى كلمة يستخدمها العامة ولكنها فصيحة وقد استخدمها للدخول فى (جدل الظلال) فأبعدها تماماً عن دلالتها العامية المألوفة . واستخدام (بفسحة) من المطر أى مطرة ضعيفة ، ويستخدم فى قصيدة أخرى كلمة (الخَبْش) ومعناه الكثير الحركة ولم يرد لها فعل فى المعاجم ولكنه استخدم اللفظة فعلاً فى قوله (خنبش فيها الصباح) فأجاد توظيف الإيحاء الصوتى مع الدلالة المعنوية .

وواضح أن الشاعر متمكن من أداته اللغوية إلى حد كبير ، بصير بالمعجم العربى فى أصوله ، كما أنه بصير باللغة الشعرية ، فهو يحاول أن يوظف اللغة توظيفا صحيحا فى التعبير الشعرى ، وقد نأخذ عله بعض التجاوزات مثل (بينائى - وبيناك) لكن ذلك لا ينقص من معرفته بالتراث اللغوى الذى يعيش فى أعماقه ، بل ترى التراث الألبى العربى يطفو على السطح أيضا من حين لآخر يوظفه الشاعر فى رؤيته المعاصرة وتجربته الفنية الخاصة .

ولغة الشاعر تدفعنى للحديث عن موسيقى شعره ، فهو قد أثر شعر التفعيلة

، واستخدم ألوانا مختلفة منها ، تتناغم مع تجربته صعبا وهبوطا ، وحدة ورخاوة ، ونجده في بعض قصائده يمزج بين تفاعلات متداخلة في محاولة تجريبية لكي لا تكون التفعيلة الواحدة إيقاعا ثابتا نمطيا ، ولكن الحق الذي ينبغي أن يقال إن الشاعر في قصائده التي التزم فيها التفعيلة الواحدة قد ارتفع بالقيمة التعبيرية والإيقاعية بحيث تميزت هذه القصائد على التجارب المشتركة التفاعلات ، كما نحس أن القوافي قد تسابقت إليه في إيقاع جميل في تلك القصائد ذاتها ، بينما توارت في معظم تجاربه الأخرى .

ويعد فإن الحديث عن الظواهر الموضوعية والفنية، في شعر حميدة يمتد كلما زاد التأمل فيه، وهو ثرى بمضامينه ودلالاته الفنية، وهو يعبر بصديق عن رؤية في داخل أعماق الإنسان العربي المعاصر بكل مايعانيه من توتر وقلق وإحساس بالفقرية في مجتمعه، مع ارتباطه بالأرض وصراعه في سبيل القيمة الإنسانية والحرية.

والشاعر حزين لأن مفهوم المعاصرة في الشعر العربي الحديث قد غاب عن الكثيرين فقطعوه عن كل أصل وجملوه (صرا الجراد) كما يقول ، وهو حزين لأن الشعر قد خبت ناره وكسدت سوقه في زمن طغت فيه المادة ، ولم يعد الناس مشغوفين بالشعر كما كانوا في الزمن القديم لأن الشعر قد فقد هويته ووظيفته :

إنه الشعر يبكي طراوته

في صلاة القبائل للماء والداء

في هجمة القمر البينوى على راحة الروح

في أجة الاصطلاء من القر ، في

ندينات الهودج ، بوح النساء

على مورد المياه اختلاس الحجيح

لنظرة عشق

وماذا تقول الأباطح

لسالكين بها غمرة الفرح الشجرى

أصبح الشعر ضد المواعيد

والعشب ضد المواجهين
ضد ابتكار الهوية
من رحم الكدح يا صاحبي
أصبح الشعر صر الجراد
بل سيظل الشعر صدح البلابل وواحة الإنسان من غناء الزمان وغذاء الروح ومتعة
الوجدان ،

فهرست الموضوعات

الصفحة	تقديم
٢	القسم الأول : فى الاتجاهات النقدية
	الباب الأول : فى نقد الحداث
٢٥ - ٧	الفصل الأول : الحداث والتراث
٥٩ - ٣٦	الفصل الثانى : الأصالة والمعاصرة وثام لاختصاص
٧٧ - ٦٠	الفصل الثالث : هل توجد جدات عربية
١٠٤ - ٧٨	الفصل الرابع : الحداث والحساسية الجديدة هل انقض سامرها.
	الباب الثانى : فى اتجاهات نقدية أخرى
١٣٩ - ١٠٧	الفصل الأول : النص الأدبى بين المبدع والمتلقى
١٥٠ - ١٣٠	الفصل الثانى : ظاهرة الغموض فى القصيدة العربية المعاصرة
١٧٤ - ١٥١	الفصل الثالث : الأدب الإسلامى بين جمال الفن وحدود الالتزام
	القسم الثانى : رأى نقدية تطبيقية
	الباب الأول : فى أصول الشعر العربى
٢١٩ - ١٧٧	الفصل الأول : موقف مرجليوث من الشعر العربى
٢٤٢ - ٢٢٠	الفصل الثانى : المحاكاة فى الشعر الجاهلى : رؤية نقدية
	الباب الثانى : فى الرواية والقصة القصيرة والشعر الحديث
٢٥٧ - ٢٤٧	الفصل الأول : مدخل إلى الرواية السعودية المعاصرة

	الفصل الثانى : الصوت المزجج فى رواية من كفر الأكرم
٢٥٨ - ٢٦٢	إلى بارليف
٢٦٣ - ٢٦٩	الفصل الثالث : ماذا تترجم ولماذا
	الفصل الرابع : ظواهر الإبداع الفنى فى قصص
٢٧٠ - ٢٨٠	خلف أحمد خلف
٢٨١ - ٢٩٦	الفصل الخامس : ابن جنى ونقده الإشكالى
	الفصل السادس : شعر أحمد السقاف وقضايا
٢٩٧ - ٣٠٨	النضال القومي
	الفصل السابع : شعر حميدة : رؤية فى داخل
٣٠٩ - ٣٢٢	أعماق الإتيان



التشخيص للطباعة والنشر
نهاده من درويش باي امام زلفاء عظيمي علي كنه ت/ ١٣٨٦ هـ